

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV DÁLNÉHO VÝCHODU

Obor: Etnologie se specializací vietnamistika

Bakalářská práce

Karolína Vohradníková

Vývoj řemesla a umění laku ve Vietnamu

Development of lacquer handicraft and art in Vietnam

Praha 2009

vedoucí práce: Mgr. Mária Strašáková

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce, Mgr. Márii Strašákové, za ochotu a čas, který mi věnovala na konzultacích, a hodnotné připomínky k formě i obsahu této práce. Dále bych ráda poděkovala PhDr. Zlatě Černé za cenné rady ohledně této bakalářské práce a asijského umění obecně.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Praze dne 20. května 2009

Podpis

Anotace

Jméno autora:	Karolína Vohradníková
Instituce:	Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav Dálného východu Celetná 20, 116 42 Praha 1
Obor:	Etnologie se specializací vietnamistika, bakalářské studium
Název práce:	Vývoj řemesla a umění laku ve Vietnamu
Vedoucí práce:	Mgr. Mária Strašáková
Počet stran:	51
Počet příloh:	27
Rok obhajoby:	2009
Klíčová slova:	lak, řemeslo, hrobky, kroniky, řemeslné vesnice, materiál, technika, Vysoká škola výtvarných umění Indočíny, malíři

Tato práce si klade za cíl analyzovat vývoj řemesla a umění laku jak po stránce historické, tak po stránce technické. Představuje lak jako materiál s praktickou, estetickou, ale také obchodní funkcí. Dokládá transformaci řemesla v umění, ale i jejich koexistenci a vzájemné ovlivňování.

Abstract

Author's name:	Karolína Vohradníková
School:	Charles University, Prague Faculty of Arts Institute of East Asian Studies Celetná 20, 116 42 Praha 1
Program:	Ethnology with specialization on Vietnamese studies
Title:	Development of lacquer handicraft and art in Vietnam
Consultant:	Mgr. Mária Strašáková
Number of pages:	51
Number of attachments:	27
Year:	2009
Key words:	lacquer, handicraft, tombs, chronicles, craft villages, material, technics, University of fine arts of Indochina, painters

This thesis propose to analyze development of lacquer handicraft and art on the part of history and also on the part of technics. It presents lacquer as a material with practical, aesthetical but also commercial capacity. It illustrates transformation of handicraft into art as well as their coexistence and mutual influencing.

Obsah

I. Předmluva	7
II. Úvod	8
III. Počátky řemesla laku	10
III a. Nálezy v hrobkách	10
III b. Záznamy v kronikách a genealogiích	11
III c. Rekonstrukce vývoje podle dochovaných předmětů	15
IV. Cechy a řemeslné vesnice	17
V. Příprava laku, výroba a dekorace předmětů	18
V a. Příprava laku	19
V b. Materiály základu předmětů	20
V c. Techniky lakování	22
V d. Nástroje	24
V e. Barvy	24
V f. Dekorativní materiály	25
VI. Balzamování těl lakem	28
VII. Vývoj umění laku	30
VII a. Institucionální základy	30
VII b. Vliv historických událostí na fungování školy	31
VIII. Lak jako malířský materiál	35
VIII a. Technika tvorby lakových obrazů	36
VIII b. Rozšíření barevné palety	37
VIII c. Dekorace lakových obrazů	38
IX. Stručný přehled malířů a vývoje námětů lakových obrazů	40
IX a. Výstavy	45
IX b. Obchod a export	46
X. Závěr	47
XI. Bibliografie	49
Články z časopisů	50
Internet	50

I. Předmluva

Tato práce se zaměřuje na vývoj užití přírodního laku pro řemeslné a umělecké účely. Věnuji se především dvěma oblastem, a to historii a technice, které jsou podle mého názoru podstatné pro uvedení do celkové problematiky v rozsahu bakalářské práce.

Toto téma jsem si zvolila proto, že na řemeslné úrovni se jedná o projev s dlouhodobou tradicí v oblasti jihovýchodní Asie, na úrovni umělecké jde pak o jeden z nejosobitějších projevů vývoje moderního umění ve Vietnamu. Práce je rozdělená do dvou hlavních celků. Ačkoli by se jak řemeslu, tak umění laku mohla věnovat samostatná práce, zvolila jsem si kombinaci obou těchto témat. Jelikož se nejedná o obecně známou problematiku, připadalo mi vhodné nastínit ji v celém jejím rozsahu a co nejvíce do hloubky, pokud to rozsah práce dovolil.

V první části se věnuji řemeslu laku od jeho vzniku. Poznatky o tomto období vychází především z nalezených předmětů, které se dochovaly v hrobkách, a dále z písemných pramenů, jako byly kroniky, nápisy na stélách, záznamy v rodinných genealogiích atd. Od historické stránky se přes pohled na vývoj řemeslných vesnic a cechů dostanu ke stránce technické. Zde se budu snažit popsat přípravu laku, základu předmětů určených k lakování, techniky lakování a charakterizovat nástroje používané k výrobě laku i předmětů. Dále budu popisovat tradiční barvy, způsoby a materiály dekorace řemeslných lakových předmětů.

Druhou část, která se věnuje umění laku, uvedu nástinem založení a vývoje Vysoké školy výtvarných umění Indočíny. Právě její zřízení bylo v procesu vzniku a formování moderního umění ve Vietnamu klíčovou událostí, jelikož umění se zde vyvíjelo převážně na akademické úrovni. Pro uvedení do problematiky techniky následuje popis malby tímto materiálem, informace o rozšíření barevné palety a tradičních i nových způsobech dekorace. Pro představu o vývoji námětů obrazů uvádím stručný přehled malířů a jejich děl.

Tyto dvě části by měly být paralelou. Podstata tvorby zůstala od doby vzniku řemesla laku do současnosti stejná, ovšem změnili se tvůrci a vyvíjela se technika. Řemeslo se ve 20. století transformovalo v umění, které zpětně ovlivňovalo vývoj řemesla na vesnicích a v tradičních centrech výroby.

Podklady pro svou bakalářskou práci jsem čerpala jak z tištěných materiálů, tak z internetu. Ve své práci vycházím především z vietnamských materiálů „*Kỷ yếu hội thảo son ta và nghệ son truyền thống Việt Nam*“ [Příspěvky k sympoziu na téma tradičního řemesla laku Vietnamu] od kolektivu vietnamských autorů, „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“ [Starodávne řemeslo laku Vietnamu] od Lê Huyêna a „*Sơn mài Việt Nam*“ [Vietnamské umění laku] také od Lê Huyêna a Nguyễn Đăng Quanga, které vedle přehledného uvedení do tématu obsahovaly navíc mnoho zajímavých detailů. Informace z knih doplňuji postřehy a citacemi z dobových článků z novin a časopisů. Internet mi sloužil především jako podpůrný zdroj.

II. Úvod

Výtvarné techniky vázané na výrobu předmětů každodenní potřeby, ale i na uspokojování náboženských a estetických potřeb, souborně nazýváme umělecká řemesla.¹ Radíme mezi ně např. výrobu keramiky, košíkářství, tkaní látek a také předmět našeho zájmu, řemeslnou výrobu lakových předmětů. Díla se nesignovala, řemeslníci byli anonymní a se svým zbožím zároveň sami obchodovali. Vietnamští řemeslníci a umělci mají osobitý smysl pro dekorativnost a pro realistické vystižení různých stránek života.

Od doby kultury *Đông Sơn* (2000 př. n. l.–200 n. l.) uměli staří Vietové vyrábět a používat lak. Lakové předměty se objevují jen o málo později než tzv. dongsonské bubny, které byly nejvýraznějšími reprezentanty kultury doby bronzové v jihovýchodní Asii.² Nejstarší stopy lakového řemesla nacházíme v hrobkách, které byly objeveny v mnoha provinciích především na severu Vietnamu. Téměř pravidlem bylo lakování rakví, s nimiž byly v hrobce většinou uloženy další předměty. Z toho vyplývá, že počátek používání laku souvisel s pohřbíváním. Přestože technika lakování ještě nebyla dokonalá, dochovaly se tyto předměty nebo alespoň jejich části dodnes. Až do 20. století se používaly pouze tři barvy, červená, černá a tzv. „švabí křídlo“³, které byly obohaceny pouze technikou iluminace drahými kovy. Ta se však nedá bez výhrad považovat za rozšíření barevné palety, jelikož se jedná spíše o způsob dekorace. Předmětů ze starších dob se dochovalo poměrně málo především kvůli válkám a bojům, částečně také kvůli záplavám a tajfunům. Proto si můžeme udělat pouze rámcovou představu o historii vývoje řemesla laku založenou na archeologických nálezech, záznamech v kronikách a také na ústně tradovaných legendách a příbězích. Dalším vodítkem může být sledování změn tvarosloví a dekoru v průběhu staletí, ovšem tato metoda, která je v západním badatelském světě klíčová, není ve vietnamských odborných publikacích příliš propracovaná. Důvodů může být několik. Z historického hlediska byla existence Vietnamu téměř od počátku spojena s boji za svobodu, které často vedly k ničení památek. Zřejmě proto dosud nebyly objeveny památky z některých období a tak se kontinuita hledá jen stěží. Navíc ani lak se svou odolností není jistou zárukou zachování děl po stovky nebo dokonce tisíce let.

Pryskyřice, z níž se vyrábí přírodní lak, má mnoho vlastností, které ji předurčují k širokému použití. Je především vhodným konzervačním prostředkem pro různé druhy materiálů, což je jednou z jeho největších výhod v tropickém prostředí Dálného východu. Používal se nejen k ochraně dřeva, ale

¹ Černá, Z.: „Tradiční umělecká řemesla Vietnamu – březen 1982 v Náprstkově muzeu v Praze“, katalog k výstavě, s. 2.

² Dongsonské bubny se objevují v době mezi lety 1000–400 př. n. l. Pravděpodobně byly užívány k vojenským a rituálním účelům. Jejich nápadný dekor (především zpodobnění slunce, ptáků, stavitelů lodí a tančících bojovníků) byl veden spíše snahou symbolickou než-li uměleckou. Nejznámějšími pozůstatky této kultury jsou hrobky tvaru lodě z dutých kmenů stromů. V těchto hrobkách se našlo velké množství předmětů, mezi nimi i laky a nástroje k jejich výrobě. Proto můžeme tvrdit, že lidé této civilizace buďto znali, nebo sami objevili použití mízy stromu lak. Nemůžeme vyloučit ani cílené pěstování škumpy lakodárné již v této době.

³ Tento lak vzniká po základní úpravě pryskyřice. V jedné vrstvě má nahnědlou, průsvitnou barvu, ve více vrstvách vytváří barvu světle hnědou.

i kovu, kůže, hedvábí a papíru.⁴ Lak je téměř nezničitelný chemickými látkami, odolává různým škůdcům, velmi vysokým teplotám a funguje také jako elektrický izolátor.⁵ Záhy se rozšířilo používání tmelu vyráběného z laku a dalších přísad. Kvůli vysokému stupni přilnavosti byl používán jako lepidlo ke spojování jednotlivých částí předmětů ze dřeva nebo bambusu, které se následně celé lakovaly, dále jako tmel k opravě lodí, vyplňování mezer a lakování košů na vodu atd. Prvotní bylo lakování za účelem ochrany, ale postupně se technika zdokonalovala a laku se začalo používat k dekoraci předmětů.

Dochovaly se především sochy, votivní předměty (oltáře, tabulky předků atd.), ale i nástroje běžného užití. V zámožných rodinách byly v dávných dobách jednobarevnými laky zdobeny skříně, truhly i obložení stěn. Často byly vykládány perletí, želvovinou, vzácnými kameny, kovy či jinými dřevy. Řemeslo laku odpovídá jak běžným životním, tak estetickým potřebám obyvatel. Toto odvětví prožilo období rozkvětu i stagnace, ale lidé si ho přesto udrželi dodnes. Jak v řemesle, tak v moderním umění laku má významnou roli technika výroby laku, která rozhoduje o jeho kvalitě, trvanlivosti a odolnosti. Každý krok, od výběru dřeva, které tvoří základ výrobku, přes nanášení laku, jeho schnutí a leštění, musí být proveden pečlivě. Správnost výběru materiálu pro základ předmětu rozhoduje o jeho trvanlivosti. Na povrchu výrobků nesmí být vidět stopy spojů ani jiné vady. Ve 20. století se lak používal především v malířství. Zároveň však i nadále fungovaly řemeslné dílny, jejichž produkce byla určená jak obyvatelům země, tak pro export.

Výzkumy zaměřené na řemeslo a umění laku nemají dlouhodobou tradici. Teprve práce několika posledních let se zabývaly touto tematikou detailněji. Jejich autoři se však soustředili především na konkrétní lakové předměty a sochy, které se dochovaly v obecních domech, pagodách a chrámech a proto jejich práce nepřinesla obecné závěry a širší přehled vývoje řemesla laku.

⁴ Nejrozšířenější bylo použití laku ve spojení se dřevem. S lakováním látek a papíru se v porovnání s Vietnamem mnohem častěji setkáváme v Číně a Japonsku.

⁵ Jedním z nejpresvědčivějších důkazů odolnosti laku vůči nepříznivým vlivům jsou vedle nálezů v hrobkách lakové předměty, které byly objeveny ve francouzské obchodní lodi potopené během druhé světové války u Suezského průplavu. Předměty vydržely několik let nepoškozené v tak agresivním prostředí, jakým je slaná voda. (Bang Sy Truc: „An Introduction to the Lacquer art of Vietnam”. Dostupný z [www : <http://www.tudoart.com/VNarticle5.aspx>](http://www.tudoart.com/VNarticle5.aspx).)

III. Počátky řemesla laku

III a. Nálezy v hrobkách

Podle dosavadních archeologických nálezů se doba vzniku prvních lakovaných předmětů odhaduje na 6. až 5. stol. př. n. l.⁶ V severním Vietnamu bylo nalezeno přes třicet hrobek, v nichž byly uloženy předměty z laku. Za nejhodnotnější nálezy jsou považovány předměty z hrobek ve *Việt Khê*, *La Đồi*, *Đường Dù* a *Xuân La*. Řemeslníci hned od počátku znali techniku přípravy barevných laků. Nejprve se objevují černě lakované předměty, později kombinace červeného a černého laku a nakonec i různé vzory dekoru. Dochované předměty však nejsou tvaroslovně bohaté.

Roku 1961 byla badateli z Vietnamského historického muzea (*Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam*) odkryta hrobka ve *Việt Khê* (provincie *Hải Phòng*), která byla do objevení hrobky ve *Vinh Quang* roku 1969 považována za nejstarší. Vedle bronzových výrobků a keramiky zde archeologové našli několik desítek výrobků z laku, jejichž stáří bylo radiokarbonovou metodou určeno na dobu před 2330 lety, ± 100 let. Nejvýznamnějšími z nich jsou dřevěná rakev ve tvaru lodi, veslo, velká krabice a kus kůže. Spodní vrstva laku na vesle je černá a vnější je zlatá. Na některých místech se lak odloupł a díky tomu archeologové zjistili, že řemeslníci dřevěný základ předmětů před lakováním opalovali nad ohněm, aby byl odolnější proti škůdcům. Teprve poté byly nanесeny dvě vrstvy laku. Krabice o rozměrech 55×40×20 cm je pokryta černým lakem, který je navíc zdobený květinovým vzorem vytvořeným lakem barvy švabí křídlo. Linie tohoto dekoru jsou velice delikátní a propracované. Dále zde bylo několik předmětů denní potřeby a nástroje jako škrabky a dláta, jejichž držadla byla černě lakovaná a zdobená spirálovými vzory. Kombinace barev a ornamentů naznačuje pokročilé estetické cítění. Podstatným objevem byl značně poškozený kousek lakované kůže, jejíž funkce není jasná. Většina se rozpadla, ale původně měla velikost přibližně 40×90cm.⁷ Byla lakovaná dvěma vrstvami laku. Spodní silná vrstva byla černá, vnější tenká vrstva také, ale s kruhovým dekorem cihlově červené barvy.⁸ V hrobce *La Đồi* (provincie *Hải Hưng*), která pochází přibližně ze stejné doby jako hrobka ve *Việt Khê*, byly nalezeny další kusy dřeva (nejdelší pouze 3cm) lakované černě a červeně.

Ve vesnici *Vinh Quang* (provincie *Hà Tây*) byla badateli z Archeologického institutu (*Viện Khảo cổ học*) objevena v září roku 1969 další hrobka. Našel se zde kus dřeva dlouhý asi 2 cm, na kterém byl kruhový dekor namalovaný červeným a černým lakem. Doba jeho vzniku byla určena na 5. až 4. století př. n. l.

V lednu roku 1972 byla odkryta hrobka v *Đông Dù* (provincie *Hải Phòng*). Předměty v ní objevené byly pro všechny badatele a archeology velkým překvapením. Do hrobky byly totiž s tělem

⁶ Dosud nejstarší nález předmětu pokrytého lakem pochází z čínské prefektury Jie Jiang (provincie Guang Dong) přibližně z 5. tisíciletí př. n. l. Již na začátku 1. tisíciletí př. n. l. se zde dokonce objevují lakované předměty vykládané mušlemi a kameny.

⁷ Kol. autorů: „*Những hiện vật tàng trữ tại Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam về ngôi mộ cổ Việt Khê*“, Viện bảo tàng lịch sử Việt Nam, Hanoj 1965, s. 25.

⁸ Viz přílohu, obrázek č. 1.

uloženy nástroje na výrobu lakovaných předmětů, např. štětce různých velikostí, nádoby na uchování laku a dokonce i speciální stolek na čištění laku. Všechny pocházely z doby těsně před přelomem letopočtu. Podle tohoto neobvyklého nálezů archeologové soudí, že hrobka mohla patřit známému řemeslníkovi, který se věnoval práci s lakem.⁹

Největší rozkvět hrobního řemesla laku nastal za dynastie *Trần* (1225–1400). Z této doby pochází hrobka ve *Phạm Lễ* (provincie *Thái Bình*), kterou odkryli v roce 1977 výzkumníci Archeologického institutu. Rakev v ní uložená byla pokrytá nejen černým, ale také červeným lakem a dokonce na ní byly zlatem vyvedené složité dekorativní motivy (mraky, květinové pásy, reliéfy lotosů a chryzantémy). Dochovala se v dobrém stavu zřejmě také kvůli struktuře hrobky, která se skládala z vnitřní a vnější části. Je to dosud nejstarší odhalený předmět, na kterém byla použita kombinace červeného laku a zlata.¹⁰ Téhož roku odkryli badatelé v *Bình Xuyên* (provincie *Hải Hưng*) dvě sdružené hrobky. Rakev byla celá černě lakovaná a na jejím povrchu bylo lakem přilepených pět sošek lidské podoby, pravděpodobně válečníků, vyřezaných z tenkého dřeva.

Roku 1982 byla objevena hrobka v *Xuân La* (provincie *Hà Tây*) z 1. století n. l. Bylo zde ukryto velké množství lakových předmětů a nástroje k jejich výrobě, např. dřevěný metr, násady na dláta z lakovaného dřeva atd.

III b. Záznamy v kronikách a genealogiích

Vedle nálezů v hrobkách můžeme vývoj řemesla laku sledovat také podle záznamů v oficiálních kronikách, rodinných genealogiích či místních záznamech. První zápisy se týkají především použití laku pro válečné účely. Pokud bychom však vývoj řemesla laku rekonstruovali pouze podle písemných záznamů, došli bychom k chybnému závěru, že řemeslo laku ve Vietnamu vzniklo až v době dynastie *Định* (968–980), jelikož z této doby pochází nejstarší záznam. Archeologické nálezy však dokládají mnohem delší existenci tohoto řemesla.

Jeden z nejdůležitějších záznamů je v knize „Krajina provincie Hai Duong“ (*Hải Dương cảnh trí*) z doby dynastie *Định* (968–980). V části „Bibliografie slavných mužů“ je záznam o vysoce postaveném válečném úředníkovi jménem *Trần Ứng Long*: „...Král *Đinh Tiên Hoàng* (968–979) nařídil *Trần Ứng Longovi*, aby potlačil povstání vedené *Đỗ Cảnh Thạcem*, který tou dobou okupoval oblast *Đồ Động*.¹¹ *Đỗ Cảnh Thạc* musel před vojsky utéci přes řeku. Aby se dostal na druhý břeh, použil malé loďky, které po přeplavbě potopil a tak je nemohla použít vojska *Trần Ứng Longa*. Ten musel najít jiný způsob, jak se přes řeku dostat. Nařídil tedy svým vojákům, aby si od místních obyvatel vypůjčili všechny velké koše. Ty pak pokryli lakem smíchaným s hlínou, aby se do nich

⁹ Kol. autorů: „*Kỷ yếu hội thảo sơn ta và nghề sơn truyền thống Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 2002, s. 6.

¹⁰ Kol. autorů: „*Những hiện vật tàng trữ tại Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam về ngôi mộ cổ Việt Khê*“, Viện bảo tàng lịch sử Việt Nam, Hanoj 1965, s. 84.

¹¹ Dnešní severovietnamská provincie *Hà Tây*.

nedostala voda a použili je místo lodí. Zanedlouho dostihli *Đỗ Cảnh Thạc* a porazili ho.¹² Podle ústně tradovaných příběhů místní obyvatelé již dávno používali lak k pokrývání loděk z bambusu a směs laku a jílu k opravám dřeva a vyplňování mezer. Použití laku tímto způsobem tedy nebylo objevem *Trần Ứng Longa*, jak by se podle záznamu mohlo zdát.

V kronice „Kompletní soubor historických spisů Velkého Vietu“ (*Đại Việt sử ký toàn thư*)¹³ její autor *Ngô Sĩ Liên* uvádí: „V desátém měsíci roku 1040 se konalo setkání s arhaty v *Long Trì*. K této příležitosti král přikázal vyřezat víc než tisíc soch a nakreslit přes tisíc obrazů Buddhy. Práce musela být hotová do zahájení setkání.“¹⁴ Vzhledem k tomu, že z doby čínské nadvlády nad Vietnamem (111 př. n. l.–939 n. l.) nemáme v místních písemných pramenech téměř žádné záznamy o vývoji tohoto řemesla, je pro nás tento pozdější zápis klíčový. Z této doby se navíc nedochovaly žádné lakové předměty, ovšem je zřejmé, že kontinuita vývoje zůstala zachována, jelikož předměty z doby po získání nezávislosti jsou velmi propracované jak po stránce technické, tak po stránce výtvarné.¹⁵ Pokud navíc zvážíme fakt, že král objednal práci takového objemu, je zřejmé, že měl dostatek laku a řemeslníků schopných s ním pracovat. Také záznamy v čínských kronikách o vietnamském řemesle laku jsou kusé. V knize „Velká odpověď z *Linh Ngoai*“ (*Lĩnh Ngoại đại đáp*) úředník čínského původu *Chu Khử Phi* (čínsky 周去非), který žil v době dynastie *Tống* (960–1279), popisoval značný obdiv, který si vysloužila velká nádoba s černě lakovaným povrchem, jež byla vyrobena ve Vietnamu a dostala se do Číny jako tribut.¹⁶

V knize „Přehled zkoumání historie Vietu“ (*Việt sử thông giám cương mục*) je mnoho záznamů, které souvisí s lakem:¹⁷

Pátý měsíc roku 1254: „Král nařizuje, že královská rodina a všichni civilní i vojenští úředníci budou k přepravě používat nosítek a koní. Královská rodina bude používat červeně lakovaná nosítka s dekorem ve tvaru hlavy fénixe a úředníci černě lakovaná nosítka s dekorem ve tvaru hlavy papouška.“

Druhý měsíc roku 1469: „Brnění a přilby určené vojákům musí mít odstrašující vzhled a proto budou červeně lakované. Vojáci, kteří doprovází krále do císařského města a chrání ho, je musí nosit. Zakazuje se prodej červeně lakovaných klobouků, protože

¹² Vương Văn Búi: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 958.

¹³ *Ngô Sĩ Liên* začal tuto kroniku psát roku 1479. Podle předmluvy ho panovník pověřil důkladným přezkoumáním různých historických záznamů. Při její kompilaci vycházel ze starších čínských i vietnamských kronik a proto se mu podařilo vytvořit syntézu těchto dvou náhledů na období čínské nadvlády ve Vietnamu.

¹⁴ Toto nařízení vydal král *Lý Thái Tông* (1028–1054).

¹⁵ Vietnamese studies: Handicrafts, 62, s. 75–77.

¹⁶ Lê Huyền: „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 18.

¹⁷ Toto dílo začalo vznikat až v letech 1856–1859, ale pojednává o stejné době jako *Đại Việt sử ký toàn thư* a je doplněna o období do svého vzniku. Nezahrnuje tolik informací jako *Đại Việt sử ký toàn thư*. Záznamy považované za irelevantní byly vynechány. Dílo navíc ruší chronologické řazení a seskupuje informace tematicky. Proto spíše než historická hodnota tohoto díla vystupují do popředí informace o obyvatelích, administrativě a vojenské organizaci atd.

se těžko rozeznávají od přileb vojáků.“¹⁸

V kronice „Místní geografie“ (*Dư địa chí*) z roku 1435 od *Nguyễn Trãi* (1380–1442) je záznam o laku, o lokalitách pěstování stromů lak a o získávání mízy. Bohužel zde nejsou popsány žádné lakové předměty, které se dochovaly z dob dřívějších, ani tehdejší produkce. Objevuje se zde však několik jmen slavných mistrů práce s lakem, např. *Cao Sư Đăng*, který byl povolán ke dvoru dynastie pozdní *Lê* (1428–1789), aby se podílel na založení dvorské dílny, jež měla vyrábět lakové předměty pouze pro potřeby dvora. Tato nově vzniklá dílna navázala na již fungující sochařskou dílnu.¹⁹

Ve dvou písemných pramenech – „Rodinné genealogii rodu Tran z vesnice Binh Vong“ (*Binh Vong Trần Thị gia phả*) a „Sbírce básní Dai Vietu“ (*Toàn Việt thi lục*)²⁰ – najdeme záznam o *Trần Lư*vi, který je považován za praotce řemesla laku ve Vietnamu. V prvním z nich se uvádí: „*Trần Lư*, který byl nazýván *Trần Lương* nebo *Trần Tương Công* a používal pseudonym *Tu Khê*, se narodil roku 1470, roku 1502 složil úřednické zkoušky.²¹ *Trần Lư* šel jako velvyslanec do Číny. Když procházel vesnicí *Quảng Mỹ* (provincie *Hồ Nam*, čínsky 湖南), naučil se zde iluminaci lakovaných děl zlatem a stříbrem. Když se z této cesty vrátil, předal všechny své zkušenosti a znalosti obyvatelům vesnice *Binh Vong*. Po jeho smrti král nařídil, aby mu obyvatelé vesnice založili chrám.“²² Vedle tohoto řemesla se *Trần Lư* věnoval skládání básní o lásce k vlasti, ale i o úvahách nad uměním. Dvě z nich jsou zaznamenány ve „Sbírce básní Dai Vietu“, zbytek se ztratil. Jedna z básní pojednává o tom, jak se učil technice malby lakem. V této sbírce je také uveden rok jeho úmrtí 1540, ovšem v jiných zdrojích se opakovaně setkáváme s rokem 1527.²³ Dodnes je uctíván jako patron všech řemeslníků pracujících s lakem. Za vlády krále *Lê Huyền Tônga* (1663–1671) žil ve vesnici další slavný řemeslník jménem *Đình Vịnh*, který založil vlastní cech a vyzdobil lakem a zlatem všechny paláce v *Thăng Longu*.

Problémem při posuzování vývoje řemesla laku je skutečnost, že ve všech kronikách jsou jen velmi zkratkovité a nesystematické záznamy o řemesle laku, které se týkají pěstování škumpy lakodárné, osoby praotce řemesla laku a omezení používání barev pro určité společenské vrstvy. Nezmiňují se však o historii vývoje této řemeslné techniky, ani tvarech lakových předmětů z dob těchto dynastií.

V 15. a 16. století zažívalo řemeslo laku obrovský rozvoj. Učedníci velkých mistrů se sdružovali do cechů, které byly rozšířené po celém Vietnamu. Nejvíce lakových předmětů se vyrábělo

¹⁸ Kol. autorů: „*Kỷ yếu hội thảo sơn ta và nghề sơn truyền thống Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 2002, s. 47.

¹⁹ Vương Văn Bù: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 960.

²⁰ Sbírka básní z roku 1768 od *Lê Quý Đôn*a.

²¹ Podle *Lê Huyêna* („*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 16.) se narodil roku 1476.

²² Ve vesnici *Binh Vong* byl skutečně postaven jemu zasvěcený chrám, kde se každoročně konaly obřady až do roku 1947, kdy byl vypálen francouzskými vojsky. Dochovala se pouze kamenná stéla, kde je jeho jméno rovněž zmíněno.

²³ Vương Văn Bù: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 993.

pro chrámy a pagody. Lakové výrobky Vietnamu byly v této době již známé i v Evropě.²⁴ Jelikož k břehům Vietnamu připlouvaly čím dál tím častěji obchodní lodě z Evropy, bylo založeno několik obchodních společností a přístavů, které se staly důležitým předpokladem pro rozvoj zahraničního obchodu. Již v 16. století se obchodovalo s Portugalskem a Španělskem, od 17. století s Holandskem, Anglií a Francií. Teprve v dalších staletích se zahraniční obchod orientoval také na Čínu, Indonésii, Japonsko a další asijské země. Zápisy související s řemeslem laku najdeme proto také v obchodních záznamech. Učenci a obchodníci z Francie napsali několik děl o lakových předmětech Vietnamu z doby 17. století. V knize z roku 1668 „Cesta do Severního Království“ (*Một chuyến đi Đàng Ngoài*)²⁵ její autor William Dampier uvedl, že v době jeho pobytu ve Vietnamu si kapitán anglické obchodní lodi jménem Pun nechal od jednoho zručného řemeslníka z Hanoje vyrobit několik lakových předmětů, které si odvezl na prodej do Anglie. Toto je jeden z prvních záznamů o vývozu lakových předmětů do zemí Evropy. Také Chapman v knize „Cesta do Jižního Království“ (*Một chuyến đi đến Đàng Trong*) popisuje tehdejší využití laku na nosítkách, rakvích a kloboucích vojáků doby dynastie *Tây Sơn* (1778–1802): „Roku 1788 měli vojáci *Tây Sơn* klobouky z kůže nebo papíru, které byly z vnější části pokryté mnoha vrstvami laku. Trún *Nguyễn Nhạc* (1778–1793) byl pokrytý skvostným červeným lakem a dekorovaný zlatem iluminovanými hlavami draků.“ Samuel Baron v díle „Popis Severního Království“ (*Miêu tả vương quốc Đàng Ngoài*) poznamenal: „Na konci 17. století členové královského dvora běžně používali červeně nebo černě lakované krabice na betel, sedadla na slona lakovaná červeně a vykládaná zlatem. V pohřebním průvodu pluly po řece červené lodě, které vezly černě lakované rakve. Také vyřezávané oltáře byly lakované červeně.“²⁶

V knize „Historie feudálního režimu ve Vietnamu“ (*Lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam*) je zaznamenáno: „Na začátku 18. století žil v oblasti *Nam Ngự* velmi talentovaný malíř jménem *Đào Thúc Kiên*, který pocházel z provincie *Hung Yên*. Nejprve se věnoval barvířskému řemeslu a teprve později vstoupil do cechu *Nam Ngự* a stal se z něj mistr laku.“²⁷ Je zde také zaznamenán zajímavý příběh: „*Đào Thúc Kiên* uměl krásně malovat a král dynastie *Trịnh* (1545–1787) k němu vyslal posla, aby ho požádal o namalování zátiší s melounem. Na splnění tohoto úkolu měl pouze pět dní. *Đào Thúc Kiên* však holdoval alkoholu, a protože víc pil než pracoval, dokončil obraz teprve čtvrtý den. Pátý den si posel přišel dílo vyzvednout. Obraz byl malován krásnými zářivými barvami, ale ještě nebyl suchý. *Đào Thúc Kiên* se velice obával hněvu mandarína a tak se snažil vysušit ho ohněm. Některé barvy na obraze však popraskaly, meloun iluminovaný zlatem se pokřivil a prasknul podobně, jako

²⁴ V 16. století několik evropských obchodníků přivezlo lak do Evropy, aby ho používali k opravám a lakování houslí Stradivárek. Lak byl v Evropě nejen řemeslným a uměleckým, ale také praktickým materiálem. Za první světové války experimentovali s jeho použitím Francouzi, kteří jím pokrývali látková křídla letadel. Jedno letadlo je v současnosti vystaveno v Technickém muzeu v Paříži.

²⁵ *Đàng Ngoài* je označení pro severní část země (Tonkin), *Đàng Trong* pro jižní část (Annam, Kočínčina).

²⁶ Lê Huyền: „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 50.

²⁷ Nguyễn Quang Vinh, Nghiêm Đa Văn: „*Truyện các ngành nghề*“, NXB Lao Động, Hanoj, 1977, s. 123.

praskají přezrálé melouny. Ale kdo obraz viděl, velice ho obdivoval a chválil. Dílo nadchlo také krále a tak mistra povolal, aby dekoroval celý palác princezny rodu *Trịnh*.“²⁸

Na začátku 20. století vznikly dvě knihy, které se do hloubky zabývají řemeslem laku ve Vietnamu a produkcí surového materiálu. Jedná se o díla „Stromy lak v Indočíně“ (*Những cây sơn ở Đông Dương*) od Charlese Crevosta a „Laky a oleje Tonkinu, Číny a Japonska“ (*Sơn và dầu sơn Bắc Bộ, Trung Quốc và Nhật Bản*) od Moutiera. Tyto dvě knihy se však také vůbec nezmiňují o vývoji lakových předmětů v předchozích staletích.

Ve druhé polovině 20. století vedli výzkumy řemesla laku především vietnamští archeologové a badatelé. Někteří z nich tvrdili, že lakové předměty z hrobek odkrytých od 70. let na území severního Vietnamu nebyly vyrobeny ve Vietnamu, ale byly importovány z okolních zemí. Ale po odhalení hrobky *Đông Dù*, která obsahovala nástroje k přípravě laku a lakových předmětů, bylo potvrzeno, že tyto předměty jsou autochtonní. To dokládá několik dalších faktorů, např. rozptýlení lakových předmětů na velké části území severního Vietnamu, opakované používání stejných barev, motivů dekoru, dřeva vyskytujícího se v této oblasti atd. Pozdější díla se zaměřují především na lakové malířství.

III c. Rekonstrukce vývoje podle dochovaných předmětů

Vedle předmětů objevených v hrobkách existuje velké množství předmětů, které se dochovaly v obecních domech, pagodách, chrámech atd. Většina z nich vznikla v rozmezí 17. až 19. století. Někdy je složité určit dobu jejich vzniku, protože byla často lakována opakovaně. Na druhou stranu však existuje poměrně velký počet předmětů, jejichž doba vzniku je jistá, protože je zaznamenána přímo na dílech nebo na stélách, jejichž nápisy se vztahují ke konkrétním stavbám i předmětům. Tvarosloví předmětů ani motivy dekorace se od doby vzniku prvních lakových předmětů až do 17. století příliš neměnily. Od 18. století se začaly objevovat složitější tvary a také funkce předmětů se změnila. Spolu s řemeslem laku se rozvíjela další navazující odvětví, jako inkrustace, dřevořezba atd.

Řemeslo laku se silně rozvíjelo od doby dynastie *Lý* (1010–1225), jejíž panovníci započali velkolepou výstavbu ve znamení nově zavedeného státního náboženství, Buddhismu. Královské město bylo z *Hoa Lu* přestěhováno do *Thăng Longu*, kde bylo postaveno také mnoho nových paláců. Dřevěné a kamenné základy staveb byly zdobeny reliéfy, interiéry byly vybaveny tisíci sochami Buddhy a obřadními předměty zdobenými lakem. S tímto rozvojem řemesla souvisela také změna postavení řemeslníků, z nichž někteří byli slavní a velice vlivní.

Za vlády dynastie *Trần* (1225–1400) bylo dále rozšiřováno královské město *Thăng Long*. Roku 1253 byla zahájena rekonstrukce Chrámu literatury (*Văn Miếu*), kam byly umístěny lakované sochy Konfucia, Mencia a dalších významných konfuciánů, dále portréty 72 slavných Konfuciových

²⁸ Vương Văn Búi: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 997.

žáků, loajálních ministrů a statečných vojevůdců. Na splnění tohoto úkolu se podílelo mnoho zručných řemeslníků, kteří považovali možnost tvorby soch a výzdoby pagod a chrámů za velikou čest. Obvykle dlouho studovali, drželi vegetariánskou dietu, po mnoho dní se modlili k Buddhovi a pečlivě vybírali příznivý den a čas pro zahájení práce. Ještě se však nenašel žádný z těchto obrazů a proto je bádání o lácích z této doby poměrně nejasné.

V době dynastie pozdní *Lê* (1428–1789) byly vhodné podmínky pro rozvoj ekonomiky, kultury a vzdělání. Řemeslo laku se stalo symbolem moci, luxusu a posvátna. Tvarosloví bylo bohaté a technika výroby předmětů na značně vysoké úrovni. V době nástupu dynastie *Nguyễn* (1802–1945) k moci bylo řemeslo laku respektováno jako nositel estetických, ale i praktických hodnot. Z této doby se dochovalo mnoho děl, např. lakované dřevořezby, sochy Buddhů, arhatů nebo zvířat ze dřeva nebo hlíny, dále rituální předměty, oltáře, tabulky předků. Dochovaly se také některé předměty denní potřeby jako mísy na ovoce, koše, krabice, pouzdra na rukopisy, pochvy na meče a dýky, nosítka, stoly, svícny, mandarínské odznaky atd. V pagodách a obecních domech, jejichž výstavba se v severním Vietnamu rozmohla především v 17. a 18. století, je převážná část rituálních předmětů lakovaná.²⁹ Na stéle z roku 1686 ve vesnici *Thổ Hà* (provincie *Hà Bắc*) se dochoval nápis, který poskytuje alespoň rámcovou představu o výdělku a hodnotě práce tehdejších řemeslníků: „Řemeslníkům bude za práci na vstupních dveřích, které jsou červeně lakované a zlatě iluminované, vyplaceno 200 quanů.“³⁰ Podle jiného nápisu byla stejná částka vynaložena na postavení celého obecního domu. Cena se samozřejmě značně zvýšila použitím zlata.

²⁹ Například v pagodě *Mía* (*Hà Tây*) je 287 soch a přes 50 rituálních předmětů pokrytých lakem.

³⁰ Nguyễn Quân: „*Nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại*“, NXB Văn hoá, Hanoj, 1982, s. 80.

IV. Cechy a řemeslné vesnice

Výrobě laku a lakových předmětů se věnovalo mnoho vesnic především v provincii *Hà Tây*, kde je největší koncentrace hrobek s lakovými předměty a nástroji jejich výroby, a v hlavním městě. Nejznámější byla už od doby dynastie *Trần* vesnice *Bình Vọng* především díky lakovaným předmětům vysoké kvality, ale také proto, že odtud pochází praotec řemesla laku *Trần Lư* (1470/1476–1527/1540). Žilo zde také několik jeho příbuzných a potomků, z nichž podobného věhlasu jako *Trần Lư* dosáhl ve 20. století *Trần Đình Thắm*. Řemeslo laku se zde udrželo dodnes.

Zvýšená potřeba specializace vedla během 15. a 16. století k zakládání řemeslných cechů. Ve čtvrti *Nam Ngự*, která byla součástí císařského města *Thăng Long*, fungoval nejslavnější cech.³¹ Již od počátku vlády dynastie pozdní *Lê* (1428–1789) se zde obyvatelé specializovali na prodej laku, nástrojů k výrobě předmětů z laku, ale i lakových výrobků. Byly zde také chrámy zasvěcené *Trần Lurovi*, což svědčí o možnosti, že někteří řemeslníci, kteří zde působili, byli původem z vesnice *Bình Vọng*.³²

Příslušníci cechů buď sami vyhledávali chrámy, ve kterých byly Buddhovy sochy, a všechny předměty uctívání zdobili červeným lakem a iluminovali zlatem, nebo hledali bohaté rodiny, které si je najali na výzdobu svých sídel. Cechy byly specializované a náležitě si střežily své pracovní postupy. Proto se řemeslo předávalo pouze z otce na syna nebo v rámci vesnice či komunity.³³ Mnoho cechů a vesnic se proslavilo výrobou specifického druhu laku nebo originálních předmětů, např. černý lak z *Đình Bảng*, výrobou a lakováním votivních předmětů jsou známé vesnice *Bình Cả* a *Lam Cầu* (provincie *Bắc Ninh*), cech specializovaný na výrobu červených barev z rumělky byl v *Hàng Gai*, cech zaměřený na iluminaci zlatem a stříbrem v *Kiêu Kỵ* atd.³⁴ Také mnoho oborů, které navazovaly na řemeslo lako, bylo spjato s určitým místem, např. cech dřevorytců a řezbářů v ulici *Hàng Đàn* (*Hà Nội*) a v *Nam Định*, cech inkrustátorů ve vesnicích *Chuôn* a *Tre* (hanojské čtvrti *Phủ Xuyên* a *Hà Đông*), cech řemeslníků s bambusem v *Cát Đằng* a *Chợ Dầu* (provincie *Nam Định*).³⁵

³¹ Dnešní ulice *Nam Ngự* se nachází nedaleko hanojského nádraží mezi ulicemi *Nam Bộ*, *Lê Duẩn* a *Phan Bội Châu*.

³² Kol. autorů: „*Kỷ yếu hội thảo son ta và nghề sơn truyền thống Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 2002, s. 6.

³³ Oproti Číně a Japonsku, kde bylo tajemství technik použití laku chráněno královskou rodinou, si ve Vietnamu svá tajemství chránily jednotlivé dílny.

³⁴ Tato vesnice je jediným místem v celé zemi, kde se do současnosti udržela výroba a práce se zlatem a stříbrem (*nghề làm vàng quỳ, nghề dát vàng quỳ, nghề quỳ*). Obyvatelé vesnice uctívají dva řemeslníky, kteří zde žili a rozvinuli toto řemeslo, *Nguyễn Quý Trĩ*ho (konec 18. století) a *Vũ Danh Thuận*a (začátek 19. století). V knize „Záznamy o historických památkách v Kieu Kỵ“ (*Hồ sơ xếp hạng di tích lịch sử ở Kiêu Kỵ*) je psáno: „*Nguyễn Quý Trĩ*, obyvatel vesnice *Kiêu Kỵ*, je praotcem řemesla vykládání zlatem. Žil v době krále *Cảnh Hưng*a (1740–1786) a stal se mandarínem. Odjel jako velvyslanec do Číny, kde se tomuto řemeslu naučil. Když se vrátil do vlasti, předal své znalosti obyvatelům *Kiêu Kỵ*. Mnoho let pak jejich život vzkvétal.“ *Vũ Danh Thuận* byl konfuciánský učenec a řemeslný mistr. Jeho největší zakázkou byla iluminace interiéru paláců dynastie *Nguyễn* v *Huế* zlatem. Vesnice *Kiêu Kỵ* se proslavila výrobou fólií z drahých kovů. Nástroje k jejich výrobě jsou velmi jednoduché, řemeslník nepotřebuje víc než kladivo, kovadlinu, papíry a látku. Surové zlato a stříbro se rozdělí do malých kousků, které se po jednom vkládají mezi listy papíru. Připravený stoh papírů se zabalí do látky a řemeslník ho několik hodin rozklepává kladivem na kovadlině, než se z kousků kovů stanou tenké filmy. Ty se nařežou a vloží mezi tužší, ale jemnější papír nazývaný *giấy quỳ*. Tento stoh se opět několik hodin rozklepává. Tímto způsobem se najednou vytvoří až stovky zlatých listů o velikosti několika málo čtverečních centimetrů. Když řemeslník rozbaluje balík, musí sedět pod moskytírou, protože i nepatrný vánek by mohl fólie odnést.

³⁵ *Nguyễn Đăng Quang*: „*Sơn mài Việt Nam*“, NXB trẻ, Hanoj, 1995, s. 15–16.

Díky rozvoji ekonomiky, zlepšení zemědělských technik, rozkvětu náboženství a stavitelství obecních domů se všechna řemesla rychle rozvíjela. Používání lakových předmětů se během 19. století značně rozšířilo ve vyšších společenských vrstvách. Jednalo se především o předměty denní potřeby, např. podnosy na jídlo, hůlky, nábytek, krabice na betel a arekové ořechy, platformy na spaní, flakony na vůně atd. Do nástupu dynastie *Nguyễn* se řemeslo laku silně rozvíjelo především po stránce techniky, tvarosloví a dekorace.³⁶ Vedle vyhlášených center, kde byli řemeslníci zcela oproštěni od zemědělských prací, se v mnoha vesnicích obyvatelé věnovali výrobě lakových předmětů mimo zemědělskou sezónu.

Řemeslo laku se v severním Vietnamu rozšířilo díky řemeslníkům, kteří putovali po zemi a předávali své zkušenosti. Tímto způsobem se postupně dostalo až na jih. V *Huế* byl dokonce postaven chrám zasvěcený *Trần Lurovi*. Stylově se lakové předměty zde vyráběné příliš nelišily od výrobků ze severu. Ve 20. století se nejznámějším centrem výroby na jihu Vietnamu stala provincie *Bình Dương*. V této oblasti se koncentrují téměř veškerá řemesla, kterým se obyvatelé jižního Vietnamu věnovali, např. výroba keramiky a porcelánu, řezbářství a velmi slavné lakové výrobky. Zdejší mistři a řemeslníci zakládali cechy a řemeslné vesnice, z nichž nejznámější jsou *Tuong Bình Hiệp* a *Thủ Dầu Một*.

V. Příprava laku, výroba a dekorace předmětů

³⁶ Za dynastie *Nguyễn* nevznikalo tolik nových staveb jako v předcházejících staletích, ale probíhalo mnoho nákladných rekonstrukcí starých pagod, chrámů a obecních domů. V každé pagodě oblasti severního Vietnamu tvořily lakované předměty převážnou část vybavení pagody, např. v obecním domě *Triều Khúc* v Hanoji bylo z celkového počtu 77 rituálních předmětů 68 lakových (zbytek předmětů byl z bronzu, kamene a keramiky), v taoistickém chrámu *Ngọc Sơn* v Hanoji ze 129 rituálních předmětů pouze 6 nebylo lakovaných atd.

V a. Příprava laku

Surovým materiálem k přípravě laku je pryskyřice (*son nhựt*) škumpy lakodárné (*cây son*). Dosud není jisté, od jaké doby se škumpa lakodárná začala účelově pěstovat. Ve Vietnamu roste celkem šest druhů stromů, z nichž se získává pryskyřice pro tvorbu laku. Nejznámějším druhem na severu je škumpa lakodárná *Rhus Succedanéa*, na jihu *Melanorrhoea* (*Gluta*) *laccifera*.³⁷ Existuje mnoho dalších druhů stromů, z jejichž pryskyřice se vyrábí lak, např. *Rhus vernificera*, který roste v Japonsku a *Helanorrhoea laccifera* v Kambodži.³⁸ Tyto dva druhy však poskytují méně kvalitní pryskyřici. Za domovinu tohoto stromu *Rhus succedanéa* jsou považovány provincie *Vĩnh Phú*, *Yên Bái* a *Nghĩa Lộ*.³⁹ Lak ze severu je považován za kvalitnější než jižní. Škumpa lakodárná se pěstuje ze semen, která se nechají dva dny naklíčit ve vodě a pak se sází s rozstupem 2m, ideláně během září nebo října.⁴⁰ Je nenáročná na pěstování, nejlépe se jí daří ve středních výškových polohách. Škumpa lakodárná dorůstá přibližně 2 až 3 m. Mezi druhým a čtvrtým rokem života začnou stromy poskytovat dostatečně zralou mizu pro přípravu laku, která se může sbírat v průběhu celého roku po dobu tří až sedmi let, což záleží na převládajícím počasí a kvalitě půdy. Při jejím sběru se kůra nařízne nožem do tvaru písmene „V“ a pod zářez se umístí lastura nebo nádoba, do které pryskyřice stéká.⁴¹ Zářezy se začínají dělat od kořene stromu směrem vzhůru. Sběrači mají pořekadlo „*Hai nghĩ một cắt*“, což znamená, že strom potřebuje pouze dva dny na „uzdravení a nahromadění“ další pryskyřice. Po 2 až 3 hodinách od rozmístění se lastury sbírají, v létě mezi 4 a 5 hodinou a v zimě mezi 6 až 7 hodinou ranní. Není vhodné ji sbírat za deště ani v době poledního žáru. Sběrači pryskyřice si musí dávat při práci dobrý pozor na to, aby se jejich pokožka nedostala do kontaktu s pryskyřicí. Ta totiž obsahuje kyselinu urušiol, která způsobuje nepříjemné svědění, puchýře nebo jiné alergické reakce.⁴²

Pryskyřice se přelije do nádob různých tvarů (*dành*, *lào* nebo *sỏi*). Ty jsou vyrobené z bambusu a pokryté lakem. Musí být dobře utěsněny, aby se k pryskyřici nedostal vzduch, protože by zoxidovala a změnila barvu z přírodní bílé na tmavě hnědou až temně černou. Taková pryskyřice se už nedá použít pro lakování.

Pryskyřice uskladněná ve vzduchotěsných nádobách během dvou až čtyř měsíců postupně zřídne a oddělí se do pěti vrstev.⁴³ Spodní vrstva je vodnatá substance *nước thiếc* (nebo *nước thép*), která slouží k přípravě tmelu pro různorodé použití. Vrchní část této vrstvy (*son óc*) je podobného

³⁷ Lak ze severu a jihu Vietnamu reaguje jinak na míchání s barvivou, a proto jsou díla umělců ze severu teplejších tónů, zatímco jižní díla jsou zářivější. Umělci z jihu také často používají lak ze stromů pěstovaných v Kambodži.

³⁸ Kol. autorů: „Dictionary of art“, vol. 32, Grove, New York, 1996, s. 482.

³⁹ Provincie *Vĩnh Phú* existovala v letech 1968–1996. Dnes je rozdělena do dvou provincií, *Vĩnh Phúc* a *Phú Thọ*.

⁴⁰ Lê Huyền: „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 81.

⁴¹ Tento zářez se nazývá *mở miệng* (otevírání úst).

⁴² Oxidaci urušiolu katalyzuje lakáza, která dodává kyslík z vody obsažené ve vzduchu a zajišťuje tuhnutí laku. Proto je nezbytnou podmínkou schnutí laku cca 70–85% vzdušná vlhkost.

⁴³ Viz přílohu, obrázek č. 2.

složení a používá se k výrobě speciálního tmelu k utěsnění děr v lodích a koších nebo v porézním dřevě. Čtvrtá vrstva se nazývá *son thit* (nebo *son gán*). Používá se pro přípravu podkladových vrstev před samotným lakováním. Jedná se o vysoce lesklou, rychleschnoucí tekutinu, která se snadno vypařuje. Třetí vrstva *son giòi* se dělí do dvou vrstev podle kvality - spodní lak *son nhì* (*son giòi nhì*) je méně kvalitní, protože se také snadno vypařuje, není trvanlivý a rychle bledne a proto se rovněž používá k přípravě podkladových vrstev *son lót* nebo *son hom*, a vrchní *son nhát* (*son giòi nhát*) je nejvyšší jakosti a nejdražší. Tato vrstva tvoří 30 až 50 % z celkového objemu pryskyřice. Díky vysokému lesku se používá jen pro nejlepší díla i k přípravě malířského laku.⁴⁴ Vrchní vrstva *son măt giâu* (*son măt nhẹ*, *son măt dàu*) je velmi tekutá a má hnědou barvu. Jedná se o olejovitou látku, která se také užívá k míchání s přírodními barvivy k vytvoření barevných laků vhodných k malbě obrazů.⁴⁵

Lak se musí ze všeho nejdřív důkladně vyčistit. V dřívějších dobách byla kvalita nízká především kvůli nedostatečnému nebo žádnému čištění laku. Větší nečistota, například zrnko písku, může způsobit, že dílo později popraská. Nečistoty samozřejmě také snižují estetickou hodnotu díla. Čištění laku má několik fází. Nejprve se použije síto na rýžové slupky k odstranění největších nečistot. Poté se tekutina filtruje přes hrubou a později ještě přes jemnou látku pokrytou přírodní bavlnou. Nechat pryskyřici samovolně profiltrovat by trvalo velmi dlouho, a proto se z látky ždíme. Odpad a nečistoty se zachytí na látce, která se vymění a tento krok se několikrát opakuje. Tekutina se také čistí pomocí jednoduchého lisovacího stoje (*bàn vãn son*), který je obsluhován dvěma lidmi. Každý stojí na jedné straně a protisměrně otáčí klikou. Z látky natažené podél spojovací tyče vytéká čistá tekutina.⁴⁶ Po vyčištění se lak uskladní na temném a chladném místě, kde není vystaven větru ani přímému slunci.

Podle analýzy N. Aufraye, která je součástí výše zmíněné Crevostovy knihy „Stromy lak v Indočíně“, jsou hlavními třemi složkami laku voda, lakkol a lakáza. Díky svému chemickému složení a vlastnostem z něj vyplývajících se brzy stala široce užívaným materiálem s bohatým praktickým i uměleckým využitím.

V b. Materiály základu předmětů

Mezi nejčastější materiály pro výrobu základu předmětů (*cót, mọt, chura son*) patří dřevo, ratan, bambus, hlína, kámen a bronz. Dřevo se k výrobě základu předmětů používá už od pradávna a dodnes je hlavním materiálem. Ve Vietnamu najdeme mnoho druhů vzácných dřev, ovšem ne všechny jsou vhodné k výrobě lakových předmětů. Jsou známé minimálně čtyři druhy dřeva (*gỗ túi thiết – lim*

⁴⁴ Kvalita tohoto laku se před použitím jednoduchými metodami prověřuje. Kus nalakovaného bambusu se ponoří do vody. Po hodině lak na bambusu zaschne, a pokud je průhledný, je kvalitní. Pokud zhnědne, jedná se o méně kvalitní vrstvu *son nhì* nebo *son thit*.

⁴⁵ Pham Hoang Hai: „Art of lacquer : a visitor's guide“, Hanoj 2007, s. 8.

⁴⁶ Viz přílohu, obrázek č. 4.

Erythrophloeum fordii, *đinh* Markhamia stipulata, *sén* Madhuca pasquieri, *táu* Vatica tonkinensis), které se používají jako stavební materiál a nejsou vhodné pro výrobu základu k lakování, protože se z nich lak zanedlouho oloupe nebo ztratí barvu. Mezi vhodné druhy dřeva patří *vàng tâm* Manglietia fordiana, *mỡ* Manglietia glauca, šácholan (*giỏi*) Talauma gioi, borovice (*thông*) Pinus kesiya, chlebovník (*mít*) Artocarpus heterophyllus atd. Dřevo určené k přípravě základu se nejprve na jeden až dva měsíce ponoří do vody. Poté se musí nechat dobře vyschnout, očistit a rozdělit na části podle požadovaného tvaru budoucího předmětu. V době dynastie pozdní *Lê* (1428–1789) dřevo nahradilo dosud používané stavební materiály, kámen a terakotu. S rozvojem buddhismu se stavělo velké množství pagod. V porovnání s předchozím obdobím byly nároky na množství i různorodost rituálních předmětů mnohem větší. Proto se také značně rozšířilo užívání materiálů jako hlína, ratan, bambus atd. Některé části staveb, jako hlavní pilíře a trámy, byly téměř vždy lakované. V 18. století se základ děl ze dřeva velice rozšířil v severních oblastech Vietnamu především kvůli válce proti rebelům *Tây Sơn* (1778–1802), protože v této době byl transport kamene obtížný. Také jeho opracování je limitované náročností práce.

Ratan a bambus se k výrobě základu předmětu začaly používat později než dřevo, protože oblast jejich použití byla omezená. Vyráběly se z nich především horizontální tabule s čínskými nápisy (*hoành phi*) a dvojice vertikálních desek (*câu đối*), které se věšely v chrámech a domech bohatých rodin, hodnostářů, nebo učenců za dynastie *Nguyễn*.⁴⁷ Tyto tabule jsou většinou červeně lakované a zlatě iluminované. Dodnes se ratanových a bambusových předmětů dochovalo poměrně málo. Také bambus se musel před výrobou předmětů ponořit na měsíc do vody. Po vyschnutí byl očištěn a jeho kůra do tenka zbroušena. Na desky ze dřeva nebo bambusu se také lepily čínské znaky vyřezávané z perleťových lastur. Ty se často objevují v obecních domech, pagodách a taoistických chrámech.

Hlína se pro tvorbu základu předmětu začala používat později, přibližně na konci 17. století. Ze začátku bylo těchto předmětů velice málo. V 18. a 19. století se užití hlíny rozšířilo především pro výrobu soch a rituálních předmětů do jeskyňových pagod. Bylo také nutné nahradit sochy zničené nebo poškozené za válek a vytvářet nové. Množství potřebného dřeva bylo tak velké, že se muselo kupovat a dovážet ze vzdálených míst. Proto byli řemeslníci nuceni najít jiný, lépe dostupný materiál. Tím se stala právě hlína. Navíc práce s ní nebyla tak časově náročná, přestože postup přípravy základu předmětů nebyl jednoduchý. Hlína se musela vysušit, rozdrtit a vyčistit. Poté se smísila s vodou, pilinami, rýžovým papírem a jako pojivo a zároveň ochrana před škůdci se přidávaly vápencová voda nebo míza stromů. Kostra předmětu se vyrobila z bambusu a teprve na ní se směs nanášela. Takto připravený základ se lakoval.

⁴⁷ Viz přílohu, Obrázek č. 5. pozn. Dvojice stříbrných vertikálních tabulí ještě není dokončená. Použití stříbra, které se nalakuje oranžovým lakem, v současnosti nahradilo drahé zlato.

Množství lakovaných předmětů z kamene však není velké. Většina předmětů z kamene byla samostatná hotová díla, která nebyla předem určená k lakování, např. stéla z období dynastie *Mạc* (1527–1592) byla lakovaná až v 17. století.⁴⁸ Kamenné sochy byly pravděpodobně lakovány tehdy, když se do pagody umísťovaly dřevěné lakované sochy, aby byl zachován jednotný vzhled a styl vybavení interiéru. Dílo z kamene bylo vytvořené bez úmyslu následného kolorování, a proto je samo o sobě detailně propracované. Lakovat kamenné sochy je jednodušší než lakovat předměty ze dřeva, bambusu, ratanu nebo hlíny, protože vrstvy *bó* a *hom* se vynechávají. Ovšem pokud chtěli řemeslníci kamennou sochu iluminovat zlatem nebo stříbrem, museli některé vrstvy mnohokrát opakovat.

Bronzový základ se vytvoří sléváním. Stejně jako kamenných lakovaných předmětů, ani lakovaných bronzů není mnoho. Ale na rozdíl od kamene se bronzová díla vytvářela s předem jasným záměrem být lakovaná. Většina bronzů byla lakovaná červeně a iluminovaná zlatem. Jednalo se o velice luxusní sochy a obřadní předměty. Technika lakování bronzových předmětů je ještě jednodušší než lakování kamene a ostatních materiálů, protože se mohou vynechat podkladové vrstvy *lót*, *bó* i *hom* a dílo se přímo lakuje. Iluminovaná díla však musí být lakovaná mnoha vrstvami laku, aby se vytvořila dostatečně silná vrstva kvůli přilnavosti zlatých nebo stříbrných fólií. Účelem lakování bronzových soch také není ochrana a zajištění trvanlivosti, ale pouze zachování jednotného stylu vybavení interiéru.

V c. Techniky lakování

Dodnes nebyly nalezeny materiály se záznamy o technice výroby lakových předmětů. Postupy výroby se ústně předávaly v rámci cechů a řemeslných rodů. Zkoumání technik výroby lakových předmětů tak vychází především z výzkumů dochovaných předmětů. Tradiční technika řemeslné výroby lakových předmětů a zároveň předměty takto vyrobené se označují pojmem *son ta* (lak – náš).⁴⁹

Lak se používá pro pokrytí tvarově, stylově i materiálově různorodých předmětů a proto jsou pro dobrý výsledek nejdůležitější zkušenosti. Technika lakování záleží na několika faktorech, např. na čistotě laku, způsobu jeho přípravy, materiálech a technice výroby základu předmětu, požadovaných barvách, počasí atd. Lak se obecně považuje za krycí materiál, který se nanáší na hotový základ. V praxi se však lakem a tmelem z něho vyrobeným musí základ předmětu nejprve upravit a teprve poté je předán do rukou řemeslníků lakem. Technika lakování má obvykle šest kroků – *kẹt*, *bó*, *hom*, *lót*, *thí* a *quang*. Jejich realizace závisí především na materiálu, ze kterého je vyroben základ předmětu. Některé kroky se mohou vynechat, nebo se naopak musí opakovat.

Technika *kẹt* je první úpravou základu předmětu. Jedná se o lepení a vyplňování prasklin a spojů tmelem, který vznikne smícháním laku (*son nhì* nebo *nước thiếc*) s pilinami. Po vyspravení se

⁴⁸ Lê Huyền: „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 109.

⁴⁹ Zájmeno náš odkazuje k autochtonní povaze laku.

tímto tmelem někdy pokrývá také povrch celého předmětu. Tmel používaný ke spojování jednotlivých částí a vyplňování děr se nazývá *son lo*.⁵⁰ Vrstva *kết* se leští pemzou (*đá bọt*) a zajišťuje nejen hladší povrch, ale také pevnost a trvanlivost předmětu.

Následuje vrstva materiálu *bó* připraveného smícháním laku s rýží, jemnými pilinami a někdy se zeminou. Standardní poměr složek je dva díly laku, jeden díl hlíny, jeden díl pilin, ale může se lišit podle toho, na jaký materiál je určen. Tato vrstva, kterou se opět pokryje povrch celého předmětu, by měla být přibližně 2 až 3mm silná. Vrstva *bó* zaručí ještě větší pevnost a trvanlivost, než samotná vrstva *kết*.

Materiál *hom* vznikne spojením laku s pilinami a jílem. Nanáší se jednou nebo dvakrát na předchozí vrstvu *bó*. Pro nanášení vrstev *kết*, *bó* a *hom* se používá bambusová tyč nebo kus ploché kosti (*bay xuong*).⁵¹ Když *hom* zaschne, je potřeba její povrch zdrsňt pomocí slupek z rýže, aby na ní dobře přilnuly následující vrstvy laku. Podle Huarda se leští pomocí červeného kamene (*đá gan gà*).⁵² Pokud se jedná o sofistikovanější základ předmětu, jako jsou detailní dřevořezby či reliéfy, nepřidává se do laku jíl, ale lak *son giòi nhát*. Tento materiál se nanáší v jedné nebo dvou vrstvách. Důležité je předmět po nanesení vrstvy *hom* umístit na temné, vlhké a chladné místo, protože v teple a na slunečním žáru popraská.

Po těchto třech úpravách následují vrstvy, které teprve dodávají dílu zářivost. Vrstva *lót* slouží ke zvýšení míry pružnosti a zafixování předchozích vrstev. Může se použít jako mezivrstva směsí *bó* nebo *hom*, nutně však následuje po vrstvě *hom*. Zaručuje poslední vyhlazení nerovností povrchu předmětů. Materiálem vrstvy *lót* je pouze nejkvalitnější lak, do kterého se nic nepřidává. Tato vrstva se leští měkkým kamenem (*đá mài*). Pokud se bude dílo lakovat černě, musí se *lót* ještě vyleštit uhlím. Jestliže není povrch předmětu po prvním pokrytí dostatečně hladký, musí se nanést druhá, případně i třetí vrstva.

Son thí (*nước thí*) se připravuje smícháním laku s mízou pinie. Vrstva *thí* má rozhodující význam pro intenzitu barvy předmětu. Po přidání přírodních barviv zajišťuje jejich větší sytost, hloubku a zářivost. Podle požadavků se nanáší dvě až šest vrstev.

Quang je poslední vrstvou na předmětu. Vzniká spojením oleje z piniových semínek s nejkvalitnějším lakem. K jeho nanášení se používá štětce. Tahy musí být vedeny rychle, rovnoměrně, pouze v jednom směru a to podélně. Běžně se používají dvě vrstvy tohoto vysoce lesklého laku.

Část pracovního postupu, která nemůže být v žádném případě vynechána, je schnutí ve vlhkém prostředí, tzv. balení (*ủ son*). Je potřeba postavit jednoduchý přístřešek z bambusu obalený slámou, rákosou, listy bambusu a rohožemi, který izoluje předměty od okolí a udržuje konstantní vlhkost a teplotu. Během slunných dnů se musí rohože vlhčit nebo se předmět navíc zabalí do mokré látky. Výhodou je, že se tento přístřešek může postavit hned vedle pagody nebo obecního domu, do kterého

⁵⁰ Huard, P., Durand, M.: „Viet-Nam, Civilization and Culture“, EFEO, Hanoj, 1998, s. 207.

⁵¹ Viz přílohu, obrázek č. 6.

⁵² Tamtéž, s. 208.

se dílo bude umísťovat. Podle vyprávění řemeslníků se velké předměty, jako sochy nebo pilíře, postavily na své místo, nalakovaly a kolem nich se připravil provizorní přístřešek pro vlhké schnutí. V řemeslných vesnicích však existovaly také místnosti postavené z cihel určené speciálně k tomuto účelu.⁵³

V d. Nástroje

Nástroje pro výrobu lakových předmětů byly a stále jsou velice jednoduché. Nejstarší nástroje ze 4.–5. století př. n. l. byly nalezeny v hrobkách ve *Việt Khê*, *Đường Dù*, *Minh Đức* a *Châu Sơn*. Překvapivé však je, že v hrobkách z pozdější doby, např. ve *Phạm Lễ* a *Bình Xuyên*, se už nástroje nenacházejí.

Základy všech předmětů ze dřeva, hlíny, bambusu a jiných materiálů nejsou po vytvoření hladké. Před lakováním je nutné jejich povrch upravit. K tomu se používají různé druhy kamene. Základním leštícím kamenem je hrubá pemza. První leštění se nazývá *mài phá*. K následnému leštění do hladka *mài nhẵn* se používají jemnější materiály, jako slupky z rýže, sépiová kost, uhlí, bambusová vlákna atd. Pro leštění povrchu již nalakovaných výrobků je nejvhodnější používat popel, protože je jemný a nepoškrábe povrch laku.

Pro nanášení laku se podle hustoty materiálu a požadovaného efektu používají buďto špachtle, nebo štětce.⁵⁴ K výrobě štětců používali řemeslníci štětiny z kravských ocasů, pro jemné štětce určené k malbě dekoru se používala srst králíka, lišky nebo lidské vlasy. Špachtle mají tvar oblouku a vyrábí se ze dřeva a žeber buvolů nebo krav, jejichž jedna hrana se zbrousí do tenka. Spíše než k vlastnímu nanášení laku se používají k jeho míchání a přípravě barev.

Další nástroje souvisí s dekorací předmětu. Jedná se především o různé pilky, ostří, háčky a dláta, které se používají jak pro úpravu povrchu předmětu, tak pro vyřezávání požadovaného tvaru z dekorativních materiálů jako jsou lastury, kovy, jiná dřeva atd.

V e. Barvy

Tradičně užívané barvy byly velmi omezené – průsvitná hnědá, tzv. švabí křídlo (*son cánh gián*), černá (*son then*), několik odstínů červené (*son son*). Další tóny jsou záležitostí až 20. století, kdy se nejrůznějšími pokusy barevná škála rozšířila.

Lak barvy švabí křídlo se připravuje ze 2 kg *son gịoi nhát*, který se po dobu 20 hodin bez ustání míchá dřevěnou tyčí v nepropustné nádobě.⁵⁵ Míchání nesmí být moc rychlé, aby lak příliš

⁵³ Viz přílohu, obrázek č. 7.

⁵⁴ Viz přílohu, obrázek č. 8.

⁵⁵ Huard, P., Durand, M.: „Viet-Nam, Civilization and Culture“, EFEO, Hanoj, 1998, s. 206: „Lak barvy švabí křídlo se připravuje z vrstvy *son nhí*.“

nezhoustl a nevysychal. Když je však míchání pomalé, bude dlouho zrát a jeho kvalita se tím sníží. Ideální rychlost je 30–35 otočení za minutu. Když lak při míchání začne pění, je připravený. Musí však zůstat čirý. Vyzkouší se na kusu bambusu, který se nechá ve vlhké místnosti. Pokud je povrch po zaschnutí hladký a nepopraskaný, je lak připravený. Tento tradiční způsob přípravy laku švabí křídlo se stále používá. Tato barva se vyskytuje na velkém množství soch a rituálních předmětů z doby dynastie *Lê*. Postupně se však od ní ustupovalo a v době dynastie *Nguyễn* se používal pouze zřídka. Obvykle se nanáší ve dvou tenkých, rovnoměrných vrstvách. Tento barva se také často nanášela na vrstvu černého laku. Aby byl předmět lesklejší, nanášeli staří řemeslníci na švabí křídlo vrstvu lesklého laku *quang*.

Používání různých druhů červené barvy (*đỏ tươi, đỏ đậm, đỏ thẫm*) bylo oproti černé značně rozšířené a to jak pro dekoraci konstrukce interiéru paláců, obecních domů, pagod a chrámů, tak pro lakování vybavení interiéru. Výroba červeného laku je časově i technicky náročnější. Nejprve je třeba dvě až tři hodiny vařit rozdrčenou červenou pemzu nebo rumělkou (*thân sa, gân châu*) v mýdlové vodě. Po několika dnech sušení zůstane jemný červený prášek, který se přidá do směsi připravené celodenním nepřetržitým mícháním 0,5 kg *son nhát* nebo *son nhì* s 0,25 kg mízy pinie.

Černý lak se používal především jako podkladová barva téměř u všech předmětů, které se následně lakovaly červeně a iluminovaly zlatem. Černá byla tedy spíše podpůrnou a doplňkovou barvou. Existuje několik tradičních způsobů přípravy černého laku, z nichž každý má své výhody i nevýhody. Směs 0,5 kg *son nhát* nebo *son nhì* a 0,3 kg oleje z piniových semínek se míchá stejným způsobem jako lak barvy švabí křídlo, ale místo dřevěné tyče se použije železná. Během míchání tato směs působením železa oxiduje a změní se na černou barvu. Náročnějším způsobem je míchat 2 kg laku v kovovém nebo kameninovém hrnci rozžhavenou kovovou tyčí dokud lak nezčerná. Tento postup umožňuje pracovat s intenzitou barvy. Čím déle mícháme, tím je lak černější. Může se také přidat rozdrčená černá pemza nebo indigo⁵⁶, které zjemní syrovost černé barvy a dodá jí hloubku.

V f. Dekorativní materiály

Lakové předměty se mohou dekorovat celou řadou přírodních materiálů. Některé z nich jsou levné a snadno dostupné, a proto příliš nezvyšují hodnotu předmětu. Jiné jsou naopak drahé a práce s nimi je náročná, tudíž se používají pouze pro vysoce ceněné předměty.

Mezi nejrozšířenější materiál dekorace patří skořápky, ovšem vzhledem k jejich dostupnosti nejsou předměty jimi dekorované považované za luxusní. Vhodné je použití skořápek kachních vajec, protože jsou pevnější. Způsobů práce s vaječnými skořápkami existuje mnoho. Požadovaný tvar se vyřízne do laku a prostor se vyplní skořápkou. Po inkrustaci požadovaného motivu se plocha natře

⁵⁶ Indigo lze získávat z mnoha druhů rostlin, např. modřil barvířský (*Indigofera tinctoria*), nebo ze sekretu žláz ostranky purpurové (*Hexaplex trunculus*). Ostatní barvy laku se získávají především z minerálních barviv. Indigo je jednou z mála organických výjimek.

vrstvou laku a před leštěním se nechá několik dnů odpočívat. Podle jiné metody se na kostru předmětu nanese sedm vrstev laku, každá se nechá zaschnout. Na osmou čerstvě nanesenou vrstvu se kladou kusy skořápek. Následuje dalších deset vrstev, které vyrovnají výškové rozdíly a upevní skořápky na místě.

Nákladnějším způsobem dekorace je použití perleti. Lastury jsou nejprve pečlivě vybrány, očištěny a rozříděny podle barevných odstínů. Z perleti se pak ručně vyřezávají jednotlivé kusy do požadovaného tvaru a aplikují se na předměty podobně jako vaječné skořápky.

Díla se také mohou dekorovat drahými kovy. Tato technika byla v době dynastie pozdní *Lê* natolik používaná, že zlatá barva začala být chápána jako tradiční barva, přestože se v dřívějších dobách vyskytovala vzácně. Iluminace drahými kovy (*thép bạc*, *thép vàng*, *hoàng kim*) se používala pro luxusní předměty, jejichž hodnota byla vysoká. Tato technika je náročná na zručnost, čas i kvalitu materiálu. Pro předměty, které se budou iluminovat zlatem, stříbrem neb jinými kovy se musí použít speciálně upravené laky. Pro iluminaci zlatem a stříbrem (*son thép*) se užívá speciální směs laku s olejem z ořechů *Aleurites moluccana* a tungovým olejem, která je určená k úpravě povrchu lakových předmětů po nanesení vrstvy směsi *lót*.⁵⁷ Iluminace kovy se bez tohoto laku neobejde, protože bez něj by kov na povrch přilnul špatně a brzy se oloupal. Fólie kovu se na tuto vrstvu kladou při 75% zaschnutí pomocí jemného štětce. Také před malováním dekoru práškem či barvou z drahých kovů je potřeba nanést vrstvu této směsi.

Po aplikaci kovových fólií a jednodenním zaschnutí se musí povrch uzavřít vrstvou *son phũ*. Jedná se o lak smíchaný s jilem, rýžovou pastou nebo rozdrčenými peckami *longanu* (*nhãn*) *Nephelium longana*. Díky *son phũ* se zlato a stříbro leskne, ovšem ne okamžitě. Teprve po několika měsících se tato vrstva z části vypaří a z části napojí na kov a dílo se rozzáří. Za dynastie *Nguyễn* iluminace drahými kovy dosáhla svého největšího rozkvětu. Na zlato se tato vrstva nanášet může, ale nemusí, naopak stříbrné (*bạc cườ*) a cínové fólie (*bạc tân*) ji vyžadují. Stříbrné listy se většinou pokládají na jednu ze spodních vrstev laku, barvy jsou díky tomu velmi lesklé a zářivé. Naopak zlaté listy se pokládají na jednu z posledních vrstev, aby vynikla jejich zářivost.⁵⁸

Tradičně se zlaté listy pojily s červeným lakem. Tato dekorativní technika se nazývá *son son thép vàng*. Jelikož zlato je drahý kov, používalo se dlouhou dobu jen pro díla určená do císařských paláců, chrámů a pagod. Ve 20. století se jak fólie, tak prášek z drahých kovů začaly používat ke zdobení lakových obrazů.

Dalším způsobem dekorace bylo vytváření basreliéfů. Jednalo se však pouze o lakování předem vyřezaných basreliéfů z různých materiálů, nikoli o vyřezávání do povrchu samotného laku.

⁵⁷ Huard, P., Durand, M.: „Viet-Nam, Civilization and Culture“, EFEO, Hanoj, 1998, s. 207.

⁵⁸Trinh Tuan: „The Process of Making Lacquer Paintings in Vietnam“. Dostupný z [www: <http://www.thavibu.com/articles/ATC17.htm>](http://www.thavibu.com/articles/ATC17.htm).

Tuto techniku, která se v Číně a Japonsku používala již stovky let, začali někteří vietnamští malíři používat teprve v moderní době na svých obrazech.⁵⁹

⁵⁹ Ještě v díle Marcela Bernanose „Dekorativní umění Tonkinu“ (Les Arts décoratifs au Tonkin) z roku 1922 je uvedeno: „Lak se nejčastěji aplikuje na dřevěný základ, ale také na bambus a karton. Obyvatelé Tonkinu však neznají techniku vyřezávaného laku.“

VI. Balzamování těl lakem

Balzamování lidských těl (*tuong táng*) je starodávná technika, která je známá především z Egypta a Číny.

Ve Vietnamu byla v pagodě *Đậu* (vesnice *Gia Phúc* v provincii *Hà Tây*) nalezena dvě balzamovaná těla.⁶⁰ Jedná se o tělní ostatky dvou mnichů *Đạo Châna* (pravým jménem *Vũ Khắc Minh*) a *Đạo Tâma* (*Vũ Khắc Trường*), kteří zde žili na konci 16. a na počátku 17. století. Jejich jména jsou zaznamenána na stéle, kterou sami po svém příchodu do pagody roku 1639 vytesali. Lidé se po staletí domnívali, že se jedná o sochy Buddhy. Skutečnost byla zjištěna náhodou ve 40. letech 20. století, kdy se na hlavě *Vũ Khắc Minhe* objevila prasklina, která odhalila lebku. Při analýze první vrstvy krycího materiálu bylo zjištěno, že se jedná o směs laku a jílů. Tato nejsilnější vrstva je pevná a udržuje tvar těla. Následovala vrstva laku barvy švabiho křídla, která byla před zaschnutím pokryta stříbrem. Všechny vrstvy jsou dohromady pouze 2 až 4mm silné. Technika lakování tohoto těla je stejná, jako byla technika používaná tehdejšími řemeslníky k lakování soch. *Vũ Khắc Minh* šel před svou smrtí do pagody a recitoval modlitby. Vedle sebe měl položenou misku na vodu a nádobu s olejem na svícení a říkal studentům: „Jestli po 100 dnech neucítíte zápach, nalakujte mě jako sochu. Pokud ucítíte, pak mě pohřbete.“⁶¹ Po uplynutí této doby studenti přišli, a jelikož nic necítily, splnili jeho přání. Tělo *Vũ Khắc Trường* bylo poškozeno během povodní v roce 1948 a pro jeho záchranu muselo být pokryto lakem tělové barvy, byly mu domalovány oči a rty a dolepeno obočí. Tělo bylo značně poškozené, jeho levá noha se zlomila v koleni atd. Ačkoli byla použita stejná technika lakování jako u těla *Vũ Khắc Minhe*, vůbec se mu nyní nepodobá a pro vědecké účely nemá téměř žádnou hodnotu.

Mnoho vietnamských i zahraničních vědců zkoumalo a stále zkoumá těla těchto dvou mnichů.⁶² Vysvětlení záhady, jak je možné, že se těla bez jakýchkoli vnitřních zásahů dochovala dodnes, je až překvapivě jednoduché. Orgány a svalstvo se díky zakonzervování v organickém materiálu jako je lak postupně změnilo v tekutinu, která vytekla drobnými prasklinami na spodní části nohou a vypařila se. Proto dnes ostatky těla váží pouhých 7 kg.⁶³

V roce 2003 vědci získali souhlas k restauraci těl. Práce pod vedením vědce *Nguyễn Lân Cường*, který přizval malíře *Đào Ngọc Hà*na, trvaly přes půl roku. Postupy lakování byly stejné jako

⁶⁰ Stavba této pagody započala a byla dokončena za dynastie pozdní *Lý* (1010–1225), ale za dynastií *Lê* a *Nguyễn* byla několikrát rekonstruována. Je zde mnoho významných památek, jako knihy, bronzové sochy, zvonky, sedm kamenných stél atd. Největším lákadlem pro místní lid i turisty jsou však právě tato dvě těla.

⁶¹ Vương Văn Búi: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 963.

⁶² Vietnamští lékaři *Đặng Văn Ấn* a *Nguyễn Trọng Đức* vypracovali několik dokumentů o ostatcích *Vũ Khắc Minh*. Malou kamerou zkoumali vnitřek těla, na filmu je zřetelně vidět, jak se jeho páteř, žebra a všechny kosti oddělily a nyní leží uvnitř dutiny břišní. Jejich dalším záměrem bylo zjistit, zda byl před balzamováním vyňat mozek z lebky stejně jako ve starém Egyptě. Badatelé z celého světa, kteří se zabývají mumifikací a balzamováním těl, se shodují na nutnosti odstranění orgánů z těla před balzamováním. Těla se totiž napouštěla vonnými oleji a vycpávala látkou či gázou i zevnitř a orgány se ukládaly do oddělených schránek. Orgány ponechané v těle by totiž časem mohly poškodit svalstvo i celé tělo. *Đặng Văn Ấn* a *Nguyễn Trọng Đức* však přišli na to, že mozek ani jiné orgány odstraněny nebyly.

⁶³ Vương Văn Búi: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“, NXB thanh niên, Hanoj 2000, s. 964.

původní. Balzamování těl se používá i v moderní době, např. pro *Hồ Chí Minhovo* tělo. Ačkoli současná technika je značně pokročilá, musí být těla stále uchovávána v chladném prostředí. Proto jsou nálezy z pagody Đâu tak unikátní. Po staletí totiž vydržely v prostředí, které je teoreticky považováno za naprosto nevhodné.

VII. Vývoj umění laku

VII a. Institucionální základy

Roku 1925 v Hanoji vznikla Vysoká škola výtvarných umění Indočíny (*Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương*, École supérieure des beaux arts de l'Indochine).⁶⁴ Iniciátorem jejího založení byl francouzský malíř Victor Tardieu (1870–1937, *Vích-tê Tác-đi-ơ*), který roku 1920 získal „Indočínskou cenu“ udílenou Koloniální společností francouzských umělců.⁶⁵ Každý oceněný umělec dostal odměnou cestu do jakékoli francouzské kolonie. Po příjezdu do Hanoje podepsal smlouvu na realizaci 77 m² velké olejomalby do hlavní přednáškové auly Indočínské univerzity (*Trường Đại học Đông Dương*). Při práci se pravidelně setkával s mladými vietnamskými umělci, jejichž touha po objevování evropských uměleckých tradic ho nenechávala chladným. Začal přesvědčovat francouzskou vládu a koloniální správu, aby povolila založení Vysoké školy výtvarných umění, což se mu nakonec podařilo. Ve výnosu z roku 1924 ho generální guvernér Indočíny M. Merlin pověřil, aby se stal jejím ředitelem.⁶⁶ Během Tardieuho působení na škole (1925–1937) studiem prošlo mnoho vynikajících malířů, sochařů a architektů, kteří tvořili jádro skupiny průkopníků moderního vietnamského umění. Ačkoliv byli primárně inspirováni vietnamskými tradičními řemesly, škola byla stále chápána jako úzce spjatá s francouzským kolonialismem.⁶⁷ Její založení však bylo klíčovou záležitostí, protože hrála roli organizátora a ochránce nově vznikajícího moderního umění ve Vietnamu. Do té doby vycházelo místní umění z tradic, které umělci nebyli schopni mentálně přesáhnout, vytvořit syntézu nebo se inspirovat soudobými světovými uměleckými trendy. V prvních letech působení školy francouzští kolonizátoři rozhodli o jejím zrušení. Ačkoliv Tardieu dostal nařízení o uzavření tříd grafiky a olejomalby, pokračoval v teoretické i praktické výuce. Aby dosáhl kompromisu mezi požadavky

⁶⁴ Nejednalo se o první uměleckou školu založenou francouzskou koloniální správou. Všechny umělecké školy do roku 1925 byly zakládány na jihu země. Roku 1901 francouzská administrativa povolila otevřít „Školu řemeslného zpracování dřeva“ (*Trường Mỹ nghệ đồ mộc*) v jihovietnamském městě *Thủ Dầu Một*, kde se vyučovalo předmětu práce s lakem *son ta*. Během následujících let byly otevřeny další umělecké školy v *Biên Hoà* (1903), Škola malby v *Gia Định* (*Trường vẽ Gia Định*, 1913), Škola umělecké a řemeslné dekorace v *Gia Định* (*Trường Trang trí Mỹ nghệ*, 1917). Ovšem Vysoká škola výtvarných umění Indočíny je považována za klíčovou, protože se stala centrem a hybatelem moderního uměleckého dění. Výukové programy ostatních škol byly zaměřené spíše na vyučení řemeslníků. K tvorbě se zde používal lak z oblasti *Phù Thọ* a *Nam Vang*, což však nestačilo a proto byly založeny plantáže stromu lak v Dalatu. Jejich tvorba odpovídala především potřebám francouzského trhu. Tendence k pouhému vyučení řemeslníků se objevovaly i na Vysoké škole výtvarných umění Indočíny, ovšem převládl proud umělecký. Od 50. let se umění laku rozšířilo také do *Huế*, kde se setkávaly vlivy z jihu a ze severu. Později bylo také na všech třech školách v jižním Vietnamu vyučováno technice *son mài*.

⁶⁵ Viz přílohu, obrázek č. 10.

⁶⁶ Viz přílohu, obrázek č. 9 a překlad. (Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội 1925-2005*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2005).

⁶⁷ Přestože se V. Tardieu sám aktivně věnoval studiu místního řemesla a umění a nesnažil se o pouhé zavedení evropských malířských metod: „Naším cílem není vytvořit školu, kde se budou aplikovat staré formy výtvarného umění bez snahy o jejich další vývoj. Musíme respektovat místní tradice, ale zároveň je adaptovat na současné potřeby.“ (L'illustration, č. 4522 z 2. listopadu 1929, s. 513.). To, že se Tardieu nesnažil pouze vštípit vietnamským studentům evropské umělecké styly, ale záleželo mu na zachování a transformaci místních řemeslných technik v moderní umění, je zřejmé také z jeho nařízení, podle něhož musely mít veškeré závěrečné práce návaznost na místní tradice.

svými a politického vedení, změnili alespoň výukový plán, který byl nyní mnohem komplexnější, protože mísil různé předměty od grafiky, přes olejomalbu, práci se stříbrem, bronzem, tesařské práce, tvorbu keramiky až po lak a tím vytvořili podmínky pro setkávání umělců z různých oborů.⁶⁸

Za druhou nejdůležitější osobnost počátečního období existence Vysoké školy výtvarných umění Indočíny je považován Joseph Inguimberty (1896–1971). V letech 1925 až 1944 zde působil jako profesor olejomalby, byl Tardieuho pomocníkem, spolu s ním navrhoval výukové plány.⁶⁹ Od roku 1932 zde začal vyučovat skulpturu další významný francouzský umělec, Éveriste Jonchère (1892–1956). Podnětem jeho cesty do Vietnamu bylo stejně jako u Tardieuho získání Indočínské ceny. Jejich postoj k výuce byl však odlišný. Tardieu měl zájem na výchově umělců, zatímco Jonchère se snažil spíše o vyučení řemeslníků. Rozdíly v přístupu pravděpodobně vycházely z jejich odlišného uměleckého zaměření. Jonchèrehovo pobyty skončil roku 1936. Po Tardieuho smrti se však na školu vrátil a do ukončení činnosti roku 1945 byl jejím ředitelem.⁷⁰

Z vietnamské strany byl významnou osobností mistr *Nam Son* (1890–1973), první Vietnamec, který studoval malířství v Paříži. Na Vysoké škole výtvarného umění Indočíny vyučoval dekorativní malbě. Po Srpnové revoluci⁷¹, kdy se muselo mnoho Francouzů vzdát svých funkcí nebo dokonce opustit zemi, spolupracoval s *Tô Ngọc Vânem* (1906–1954) na vedení školy a snažil se vyplnit prázdná místa po francouzských profesorech. Všichni vyjmenovaní umělci – profesori byli vedeni snahou představit vietnamským studentům moderní směry světového umění a skrze širší umělecké vzdělání rozvinout místní kulturní dědictví. Uvědomovali si, že vzdělání v oboru dějin umění může být efektivní pouze tehdy, slouží-li jako odrazový můstek pro další rozvoj. Proto se neomezovali pouze na teorii, ale i na praktickou část výuky. Vzdělání se na této škole dostalo mnoha skvělým vietnamským umělcům, jejichž díla byla s nadšením vítána na světových výstavách.

VII b. Vliv historických událostí na fungování školy

První provizorní sídlo školy se nacházelo v polorozpadlé budově používané jako sklad Odboru veřejných stavebních prací a Hanojských dopravních podniků. Již za tři roky proběhlo první stěhování

⁶⁸ Lê Huyền: „*Nghề sơn cổ truyền Việt Nam*“, TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995, s. 19.

⁶⁹ Byl aktivním účastníkem i organizátorem mnoha výstav, díky kterým seznámil francouzskou veřejnost s existencí a podobou Vietnamu. Roku 1927 se vrátil do Francie, aby se zúčastnil národní výstavy (Salon de la Nationale) se dvěma olejomalbami, které vytvořil ve Vietnamu: „Tonkin“ (*Xứ Bắc Kỳ*) a „Annamské dívky“ (*Những cô gái An Nam*). O dva roky později měl první samostatnou výstavu v Hanoji s názvem „Nižina tonkinské delty – krajina a její podoby“ (*Đồng bằng châu thổ xứ Bắc Kỳ – phong cảnh và hình tượng*). Roku 1936 pořádal v Paříži další výstavu pod názvem „Tonkin-Marseille“ (*Xứ Bắc Kỳ – Marseille*). Roku 1946 se natrvalo se usadil v Marseille. Ve své práci i nadále čerpal z bohatých zkušeností, které si z Dálného východu odvezl.

⁷⁰ Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 1999, s. 10.

⁷¹ Celonárodní protifrancouzské povstání, při kterém *Việt Minh* v průběhu srpna roku 1945 ovládl celou zemi.

do reprezentativnějších prostor v ulici *Trần Quốc Toản*.⁷² Na škole se zpočátku vyučovalo třem oborům: malbě, uměleckému řezbářství a architektuře.⁷³

Postupně vznikaly dílny, které se specializovaly na různé umělecké obory. V této době byly také otevírány další obory, které vycházely z řemeslných a uměleckých tradic Dálného východu, např. malba na hedvábí, vyšívání atd. Zvyšující se zájem o umění se projevoval také zakládáním organizací, např. Annamská společnost pro podporu umění a průmyslu (*Hội An Nam khuyến khích Mỹ thuật và Kỹ nghệ*, Société Annamite d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, zkratka z francouzského názvu SADEAI). Ta byla úzce spjata s Vysokou školou výtvarných umění Indočíny, jejíž ředitelé automaticky získávali post předsedy SADEAI. Prvním předsedou byl od roku 1934 Viktor Tardieu. Cílem této organizace bylo především sdružovat vietnamské umělce a řemeslníky, mapovat jejich práci a oceňovat ji.

Po Tardieuho smrti roku 1937 škola sice pokračovala v činnosti, ale nečekalo ji snadné období. V roce 1938 prošla restrukturalizací, která se týkala organizace oborů. Škola měla nyní dva hlavní obory, prvním bylo malířství a sochařství a druhým práce s lakem a architektura.⁷⁴

Po bombardování Hanoje americkými leteckými silami roku 1943 byla škola z rozhodnutí Ministerstva školství evakuována do tří různých lokalit. Obor architektury a většina studentů sochařství našla útočiště v Dalatu pod vedením ředitele Jonchèreho, obor malířství a zbylí studenti sochařství byli i s Inguimberty přemístěni do *Son Tây*, studenti malířství a uměleckých řemesel vedení *Georgem Khánhem* a **Bùi Tường Việ**nem získali azyl ve *Phu Lý*.⁷⁵ Počátkem roku 1945 však byla v rámci japonské snahy o vyhnání Francouzů z Indočíny škola zrušena. V říjnu téhož roku Ministerstvo vzdělání Vietnamské demokratické republiky vydalo nařízení o založení „Vysoké školy výtvarných umění“ (*Trường Cao Đẳng Mỹ thuật*) v Hanoji pod vedením umělce *Tô Ngọc Vân*a (1906–1954). Historie se však opakovala a tak byla škola rok poté kvůli neutuchajícím bojům opět zavřena. Na to zareagoval v prosinci roku 1950 *Tô Ngọc Vân* založením vlastní „Odbojové umělecké školy“ (*Trường Mỹ thuật kháng chiến*) v *Đại Từ* (provincie *Thái Nguyên*), kde zároveň zastával funkci ředitele a vedoucího ateliéru malby lakem.⁷⁶ *Vân* a jeho žáci chodili na bojiště a zaznamenávali scény ze života vojáků *Việt Minh*u a teoreticky diskutovali o umění.⁷⁷ Vytvořili mnoho obrazů a skic, které

⁷² Viz přílohu, obrázek č. 11. Quang Viet: „The Fine Arts College of Indochina”. Dostupný z [www: <http://www.ming-gallery.com/index.php?pgid=94#>](http://www.ming-gallery.com/index.php?pgid=94#).

⁷³ Toto je ovšem jen zjednodušené, běžně uváděné rozdělení. Ve skutečnosti se však tyto obory v mnoha předmětech prolínaly. Je zajímavé podívat se do zakladatelské listiny, kde jsou jednotlivé obory, předměty na nich vyučované a jejich cíle podrobně popsány. Viz přílohu, obrázek č. 9 a překlad.

⁷⁴ Quang Việt: „Hội họa sơn mài Việt Nam-Vietnamese lacquer painting“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2006, s. 170.

⁷⁵ „Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương”.

Dostupný z [www: <http://www.buihanhphuong.com/tulieu/mythuathdongduong/enter.html>](http://www.buihanhphuong.com/tulieu/mythuathdongduong/enter.html).

⁷⁶ Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội 1925-2005*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2005, s. 49.

⁷⁷ *Việt Minh* (zkratka vietnamského názvu Ligy za nezávislost Vietnamu, ***Việt Nam Độc Lập Đồng Minh***) bylo vietnamské národní osvobozené hnutí, které kladlo důraz na vlastenectví a sdružovalo politicky odlišně smýšlející obyvatele. Bylo založeno *Hồ Chí Minh*em roku 1941.

jsou cenné jak po stránce umělecké, tak z hlediska informací o dobovém dění. První generace malířů před rokem 1945 byla v kontaktu jak s vietnamskými řemeslnými mistry, kteří jim předávali své zkušenosti, tak s evropskými, respektive francouzskými, umělci, od nichž získávali akademické poznatky o technikách a historii světového umění. Především vietnamští studenti olejomalby do značné míry vycházeli z jejich učení, jejich díla byla ovlivněna evropským stylem. Přestože lakové obrazy si vždy zachovávaly spíše autochtonní povahu, jejich vznik z principů tradičního řemesla a počáteční vývoj byly úzce spjaty s evropskými vlivy.

Po národním uměleckém kongresu (*Đại hội Văn hoá Toàn Quốc*) roku 1948 byly v severovietnamských provinciích *Phú Thọ* a *Thanh Hóa* založeny další dvě školy, kde se vyučovalo malbě lakem.⁷⁸

Situace se začala ustalovat až po roce 1954, kdy se studenti vrátili do původní budovy Vysoké školy výtvarných umění Indočíny v Hanoji, která byla přejmenovaná na Vietnamskou školu výtvarných umění (*Trường Mỹ thuật Việt Nam*).⁷⁹ Jejím ředitelem byl ještě téhož roku po smrti *Tô Ngọc Vân*⁸⁰ jmenován umělec *Trần Văn Cẩn* (1910–1994). Ten změnil název školy na Vietnamskou vysokou školu výtvarných umění (*Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam*).⁸¹ Kvůli naléhavým požadavkům, které vyvolávaly první kroky výstavby socialismu v severním Vietnamu, začala škola v plné míře fungovat jako centrum vzdělávání uměleckých kádřů, ve stanovách měla dokonce předepsanou povinnost vychovávat umělecké kádry, kteří budou tvořit pro vlast. Vedle nově založených středních škol bylo otevřeno několik tematicky různorodých krátkodobých kurzů (na šest měsíců nebo jeden rok). Další pětileté a sedmileté programy zahájené v následujících letech poskytly vysokoškolsky vzdělané kádry, kteří byli posíláni do všech oblastí Vietnamu na úřady a k vojenským jednotkám. Umění laku se v této době začalo silně rozvíjet i na jihu země.

Formálně škola fungovala v letech 1964 až 1984 nadále pod vedením ředitele *Trần Đình Thọ* (1919). Kvůli počátkům bojů proti Američanům byli studenti i profesori roku 1964 nuceni opustit trvalé sídlo školy, a tak zakládali provizorní třídy na venkově. Zde našli útočiště, postavili přístřešky z bambusu a pokračovali ve výuce. Přes všechny těžkosti probíhala výuka velmi intenzivně. Studenti od rána do večera malovali, dekorovali, navštěvovali speciální kurzy malby olejem, lakem, malby na hedvábí, dřevořezby atd.⁸² Pokud to podmínky a válečný stav umožnily, byly otevírány další kurzy a semináře. Během bojů vzniklo velké množství náčrtků, které později daly vzniknout slavným dílům s válečnou tematikou.

⁷⁸ Nguyễn Vinh Phúc „*Chất liệu sơn ta và giá trị của nó trong hội họa*“, *Nghiên cứu nghệ thuật*, 1/1973, s. 62.

⁷⁹ Roku 1954 byli poraženi Francouzi v bitvě u *Điện Biên Phủ* a Ženevskou dohodou byl Vietnam rozdělen podél 17. rovnoběžky na sever, kde se vlády ujal *Việt Minh* a jih, kde vládl prezident *Ngô Đình Diệm* podporovaný USA.

⁸⁰ Zemřel při bombovém útoku 17. června 1954 během operace v *Điện Biên Phủ* nedaleko průsmyku *Lũng Lô*.

⁸¹ Sỹ Ngọc: „*Mùng năm nghệ sĩ tạo hình lão thành được tặng thưởng huân chương lao động*– Hoàng Tích Chù, Phạm Gia Giang, Lương Xuân Nhị“, *Mỹ thuật*, 2 (13) 1983, s. 21.

⁸² Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội 1925-2005*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2005, s. 9.

Po konci války a sjednocení země v roce 1975 však potíže pokračovaly, protože studenti neměli dostatek materiálu a vybavení pro uměleckou tvorbu. Přesto se vedení školy snažilo vytvářet podmínky, aby studenti získali alespoň základy vzdělání. Na konci 80. let se na škole vyprofiloval kvalitní sbor profesorů, vyučujících asistentů a expertů na jednotlivé umělecké obory, z nichž mnoho studovalo či dlouhodobě žilo v cizině. Vyučovalo se čtyřem oborům: malbě, grafice, sochařství a teorii a dějinám umění.⁸³ Vedle teoretické přípravy byl stále kladen velký důraz na praktickou část výuky. Škola pořádala kromě výstav, kterých se aktivně účastnili jak studenti, tak jejich profesori, také mnoho kurzů a seminářů.

Roku 1984 Vietnamská vysoká škola výtvarných umění změnila statut na Hanojskou univerzitu výtvarných umění (*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội*). Pod tímto názvem funguje dodnes. Na postu ředitele postupně působili umělci *Nguyễn Thụy* (1985–1992) a *Nguyễn Lương Tiểu Bạch* (od roku 1993). Model její organizace a výukový program přejaly všechny nově vznikající umělecké školy ve Vietnamu.

⁸³ Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 1999, s. 6.

VIII. Lak jako malířský materiál

Samotný termín malba lakem je poněkud matoucí. Jednotlivé vrstvy laku se sice na desku nanášejí štětcem, ale výsledná podoba obrazu závisí především na umělcově schopnosti brousit a leštit tyto vrstvy tak, aby odhalil žádaný motiv. Paradoxní tedy je, že malíři lakových obrazů vůbec nemusí umět malovat, ale musí perfektně zvládat techniku broušení a leštění. Pro srozumitelnost však budu používat nepřesného termínu malby.

Lak se před založením Vysoké školy výtvarných umění Indočíny používal jak pro praktické, tak pro dekorativní účely. Nebyl však chápán jako umělecký výtvarný materiál. Jeho potenciál byl objeven náhodou. Mistr (*Nguyễn*) *Nam Sơn* pozval Inguimbertiho, aby s ním šel malovat do Chrámu literatury. Inguimberty byl okouzlen krásou stovky let starých oltářů, soch a trámů, které byly malované lakovými barvami. Okamžitě navrhl Tardieumu zavedení „vietnamského lakového řemesla“ do studijního programu. Roku 1927 tak byla zřízena Dílna výzkumu laku, kterou vedl řemeslník *Đinh Văn Thành* (*Phó Thành* nebo *Thiêng*, 1898–1977). Se svými studenty zkusili aplikovat tradiční techniky lakování votivních předmětů a chrámových interiérů na malbu. První pokusy však nebyly úspěšné, protože složení laku se nehodilo pro malbu. Prvními studenty tohoto oboru byli *Lê Phổ* (1907), *Phạm Hậu* (1903–1994), *Nguyễn Khang* (1911–1989) a *Trần Quang Trân*. Ovšem ti by mohli být stále ještě zařazeni spíše mezi řemeslníky než umělce, protože jejich malba vycházela z tradičních dekorativních vzorů. Impulsem, který vedl mistra *Thành* k experimentování se složením laku, byly rozhovory s malířem *Trần Văn Cẩn* (1910–1994), který se ho zeptal, proč lze leštit pouze černý lak a červený ne a přesvědčil ho, aby spolu zkusili připravit červený lak, který by se také mohl leštit. Pro tradiční řemeslné využití se lak (*son ta*) míchal s mízou pinie (*tùng hương*). Ta však byla příliš hustá a vazká, a tudíž nevhodná pro malbu detailů. *Đinh Văn Thành* ji roku 1932 nahradil tungovým olejem (*dầu trẩu*, *Aleurites cordata*).⁸⁴ Tímto novým lakem zkusil namalovat obraz podle *Trần Văn Cẩn*ovy předlohy, vyleštil ho a výsledek byl excelentní. *Son ta* se tak díky *Đinh Văn Thành*ovi změnil v *son mài*. Mistr *Thành* v rozhovoru s *Lê Quốc Lộc*em pravil: „Když to viděli francouzští profesori, vyvolal v nich tento objev obrovské nadšení a rozbili všechny láhve, které obsahovaly lak připravený s mízou pinie.“⁸⁵

Název této nové techniky zpočátku nebyl jednotný. Někteří nerozlišovali mezi *son mài* a *son ta*. V prvních materiálech a člancích je technika *son mài* často nazývána *son dừa*. Termín *son mài* byl zaveden na akademické půdě Vysoké školy výtvarných umění Indočíny. K jeho definitivnímu potvrzení došlo až roku 1948 v časopise „Literatura a umění“ (*Văn nghệ*, z 19. července), který otiskl článek s názvem „To Ngọc Vanova technika leštění laku“ (*Son mài của Tô Ngọc Vân*): „Technika *son*

⁸⁴ Tento olej obsažený v semenech velkých peckovic tohoto stromu rychle schne a má dobré impregnační vlastnosti. Používá se nejen do laků a barev, ale také k výrobě izolačních materiálů a mýdla.

⁸⁵ Lê Quốc Lộc: „*Gặp gỡ nghệ nhân sơn mài cao tuổi Đinh Văn Thành*“, *Văn nghệ*, 9/1975 (I), s. 13.

mài, jež se v malířství používá více než deset let, vychází z dřívější techniky nazývané *son ta*, která byla kompletně přeměněna díky novému složení laku a technice leštění.⁸⁶

VIII a. Technika tvorby lakových obrazů

Vytvořit lakový obraz je práce náročná na čas a trpělivost. Malíř pokryje desku několika vrstvami laku, které postupně brousí a po částech tak odkrývá motiv, který se celý ukáže až po vyleštění poslední vrstvy. Technika *son mài* je tedy opačná než práce s olejem, křídou či jinými materiály, kdy malíř namaluje celek a dodělává detaily. Na lakových obrazech se musí všechny detaily propracovávat průběžně, protože přes další nanesené vrstvy se již malíř nemůže vrátit zpět.⁸⁷ Někteří malíři však malují nejprve velké barvené plochy a na závěr obtažením zvýrazní linie, které se už nemohou leštit, a proto vystupují z povrchu. Vrstvy se leští nejen kvůli samotnému lesku a hladkosti povrchu, ale také aby byly odstraněny nečistoty, nerovnosti a přílišné množství laku na některých částech předmětu nebo obrazu.

Jako deska na malování se používá převážně kvalitní překližka, která se musí před malbou upravit. Samotná příprava desky (*vóc*) trvá jeden až dva měsíce, kdy se musí provést osm až deset různých úprav.⁸⁸ Nejprve se potáhne jemně tkaným plátnem a natře vrstvou laku *bó* nebo *thí*, která se nechá celý den schnout. Poté je plocha zbroušena jemným brusným papírem nebo pemzou. Dále se nanáší vrstva *son thit*, která se pro zafixování popráší jemnou zeminou. Po zaschnutí se opět zbrousí. Tento postup se opakuje celkem pětkrát.⁸⁹ Důležitým procesem je také schnutí. Když se na desku nanese vrstva laku, musí se dát vyschnout do schnoucí komory, kde je konstantní vysoká vlhkost vzduchu. Vzduch má ideální vlhkost před a po novém roce, ale po zbytek roku se musí díla umísťovat do komory nebo balit do mokřých látek.⁹⁰ Tímto vzniká pružná plocha, která odolává vlivům teplotních rozdílů. Teprve na takto upravenou plochu se nanáší základní nátěr.⁹¹ Poslední vrstvy laku se brousí jemným kamenem *đá mài*. Pokud se jedná o černý lak, leští se pomocí dřevěného uhlí. Deska připravená k malbě má vzhled ebenového dřeva.

Jednotlivé barvy se také nanášejí po vrstvách, které jsou po zaschnutí broušeny. Mezi vrstvami barev je většinou až deset vrstev průhledného laku. Motiv je tedy vytvořen několika desítkami vrstev laku a lakových barev a jejich průběžným broušením a leštěním. Protože jsou jednotlivé barvy

⁸⁶ Phạm Thế Hùng: „*Chủ thể sáng tạo cái đẹp trong nghệ thuật tạo hình*“, Bộ giáo dục và đào tạo, Đại học quốc gia Hanoi, 1996, s. 108.

⁸⁷ Kol. autorů: „*Tranh sơn mài Việt Nam – Les laques du Vietnam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoi, 1994, s. 7.

⁸⁸ **Phạm Đức Cường**: „*Kỹ thuật sơn mài*“, NXB Văn hóa - Thông tin, Hanoi, 2001, s. 24.

⁸⁹ Také materiály používané k přípravě desky i postup její přípravy se mohou lišit, např. někteří nanáší nejprve vrstvu černého laku a poté několik vrstev směsi laku a hlíny, mezi které vkládají gázu nebo jemnou látku. Jiní před vrstvou černého laku desku zabalí do látky atd. Také broušení probíhá pokaždé jinak. Některé vrstvy vyžadují hrubé suché broušení, jiné jemné broušení namokro atd.

⁹⁰ Phạm Thế Hùng: „*Chủ thể sáng tạo cái đẹp trong nghệ thuật tạo hình*“, Bộ giáo dục và đào tạo, Đại học quốc gia Hanoi, 1996, s. 110.

⁹¹ Černá, Z.: „Tradiční umělecká řemesla Vietnamu – březen 1982 v Náprstkově muzeu v Praze“, katalog k výstavě, s. 7.

v různých vrstvách, musí broušení probíhat velice opatrně za použití jemného smirkového papíru, rozdrčeného uhlí, někdy dokonce lidských vlasů. Jedná se fyzicky náročnou práci, např. při použití jemné pemzy se linie začnou objevovat teprve po celém dni leštění. Malíř si musí pamatovat, ve které vrstvě je jaká barva, především u vyřezávaných lakových obrazů. Pokud by vybrousil vrstvu určité barvy příliš a odhalil by jinou vrstvu než chtěl, je celé dílo nenávratně ztraceno. Tvorba lakových obrazů je velice náročná na přesnost především kvůli tomu, že malíř vidí výsledek své práce teprve po konečném vybroušení a vyleštění, jelikož během práce zůstávají jednotlivé úseky obrazu zakryté lakem. Kvůli postupnému odhalování linií je konečný výsledek mnohdy neočekávaný a odlišný od původních umělcových představ.

Celý proces tvorby jednoho lakového obrazu může trvat několik měsíců či let. Tato doba se odvíjí od techniky používané malířem, náročnosti motivu a počtu vrstev, které jsou k vyjádření motivu zapotřebí. Umělec musí ovládat práci s lakem, znát způsoby dosažení požadovaného tvaru, barevného vyjadřování, dekorace dalšími materiály a efekty leštění různými materiály. Odstíny barev laku se během schnutí a následného leštění mění, proto se ani nejtalentovanější umělec neobejde bez zkušeností. Čerstvě nanesená vrstva laku má intenzivní, zářivou barvu, která však při schnutí tmavne a teprve po vyleštění se opět rozzáří.⁹² Proto musí mít malíř s barvami a jejich vlastnostmi a kombinacemi bohaté zkušenosti.

Po objevení techniky leštění lakových obrazů se již na začátku 40. let 20. století tato metoda rozšířila do tradičních řemeslných vesnic. Leštění laku se tak objevuje ve dvou oborech, *son mài mý nghệ* (řemeslný leštěný lak) a *son mài nghệ thuật* (umělecký leštěný lak). Rozdíl mezi nimi spočívá v autorovi a metodě, ovšem základní postupy techniky se v ničem neliší. Tvůrcem řemeslného leštěného laku je řemeslník, mistr, zatímco tvůrcem uměleckého leštěného laku je malíř. Liší se také proces a způsob realizace. Pro umělecký lak je klíčové, že obraz je tvořen umělcem samotným, který krok za krokem formuje dílo, vyjadřuje své myšlenky a vtěluje do něj své emoce. Výsledek řemeslného díla naopak závisí na kooperaci skupiny řemeslníků a díla jsou vyráběna sériově.

VIII b. Rozšíření barevné palety

Malíři lakem zpočátku používali jen tři tradiční barvy. Technika lakování se však rychle vyvíjela a tyto barvy nebyly schopné vyjádřit rozmanité motivy a myšlenky malířů, kteří se proto začali zabývat přípravou dalších barev.

Na začátku 20. století mnoho vietnamských umělců vzhlíželo k Japonsku jako vzoru modernizace. Zde se již stovky let používala technika *makie*, zdobení laku zlatým prachem. Roku 1932 se malíř *Trần Quang Trân* nechal touto technikou inspirovat. Rozdrobil na prach zlaté fólie, které se dosud používaly k plošné iluminaci částí předmětů. Zlatým prachem vytvořil linie na vrstvě černého laku a tím vnesl do děl větší plastičnost a především touto technikou mohl regulovat intenzitu

⁹² Kol. autorů: „Arts and handicrafts of Vietnam“, Thế Giỏi, Hanoj, 1992, s. 55.

barvy. Tím však jeho experimentování neskončilo. Přidal do laku švabí křídlo různě barevný jemný písek a získal tak několik odstínů okrové a žluté.⁹³

Mezi lety 1935 a 1945 *Phạm Hậu, Nguyễn Khang a Nguyễn Gia Trí* (1908–1993) připravili další barvy, např. bílou pomocí inkrustace vaječnými skořápkami, zářivě žlutou, která vznikla smícháním laku švabí křídlo s utřenými semínky gardénie, indigo dalo vzniknout královské modři.⁹⁴ Pomocí stříbra vznikaly různé syté odstíny šedé a zelené.⁹⁵ Vzájemným mícháním nově připravených barev pak vznikaly další odstíny.

Protože tradiční trojice patřila mezi teplé barvy, převládala mezi umělci snaha o přípravu barev studených. Teplé odstíny jsou spojeny s optimismem a láskou k životu, vyvolávají v lidech dobrou náladu, víru v prosperitu a blahobyt. Ve druhé polovině 19. století formuloval Paul Cézanne princip modelace prostoru pomocí teplých barev v popředí a studených v pozadí. Červená, kterou vietnamští malíři s oblibou a často používali pro naznačení oblohy, byla považovaná za barvu naprosto nevhodnou pro prostorovou modelaci, protože vždy působí plošně.⁹⁶ Zatímco na většině evropských olejomalb je pozadí naznačeno neutrálními nebo studenými barvami, vietnamské lakové obrazy působí díky teplému pozadí hřejivým a optimistickým dojmem. Teplé barvy opticky zvětšují prostor, proto vyvolávají dojem nekonečnosti. Naopak studené barvy v prostoru naznačují stíny, výšky a dálky, což může být dalším důvodem, proč byly obrazy ze 60. let, kdy se rozšířilo používání studených barev, považovány za realističtější a výstižnější. Teprve v této době malíři začali používat světlé barvy, barevné kontrasty, perspektivu, práci se světlem a stíny...⁹⁷

V současnosti jsou dostupné všechny barvy v nejrůznějších odstínech. Vedle těchto barev připravených z přírodních materiálů však v současnosti někteří malíři používají barvy připravované z chemických derivátů, jejichž vlastnosti jsou jiné.

VIII c. Dekorace lakových obrazů

Hlavním cílem umělců bylo dosažení co nejširší škály barevných odstínů, proto se staly nejčastějším prostředkem dekorace drahé kovy. Mezi jednotlivé vrstvy laku se mohou vkládat zlaté či

⁹³ Nguyễn Vinh Phúc „*Chất liệu sơn ta và giá trị của nó trong hội họa*“, Nghiên cứu nghệ thuật, 1/1973, s. 62.

⁹⁴ Jelikož použití vaječných skořápek bylo technicky i časově náročné, ale malíři už se bílé barvy nechtěli vzdát, snažili připravit bílý lak. Jméno jeho objevitele je dodnes neznámé. Bílá se pravděpodobně objevila v roce 1940 a vyráběla se z minerálu Ilmenitu. Tato inspirace evidentně pochází z olejomalby, protože Ilmenit je základem titanové běloby.

⁹⁵ O objevení zelené píše Quang Phòng ve své knize: „V roce 1947 byl *Tô Ngọc Vân* vedoucím Kulturního sdružení pro záchranu vlasti (*Hội Văn hoá cứu quốc*) a spolu s několika dalšími malíři založili dílnu, kde vyráběli dřevotisky a propagační obrázky. Protože dílna byla uprostřed *Phủ Thọ*, využili *Tô Ngọc Vân* a *Nguyễn Tư Nghiêm* této příležitosti a po čase experimentování s lakem odhalili přípravu zeleného laku.“ *Tô Ngọc Vân* hned vytvořil obraz ze tří desek „Útek do lesa před nepřáteli“ (*Chợ giặc trong rừng*), kde kombinoval všechny odstíny zelené, které připravili.

⁹⁶ *Nguyễn Văn Tý* byl prvním malířem, který porušil pravidlo použití černé na hory a červené na rostliny a oblohu a v díle „Vodopád“ (*Cánh Thác Bờ*, z poloviny 40. let), kde namaloval vodu modrou barvou a vlny vyřezal v basreliéfu, který pozlatil.

⁹⁷ Dương Hướng Minh: „*Màu nóng trong sơn mài Việt Nam*“, Văn hoá nghệ thuật, 1/1981, s. 47.

stříbrné fólie. Ty mají nejen okrasnou, ale také praktickou funkci. Zásadní bylo využití stříbra při malbě obličejů.⁹⁸ Přestože jsou kovy nejrozšířenějším způsobem dekorace, osobně bych jejich užití zařadila spíše na pomezí techniky a dekorace. Jelikož jsou používány především pro tónování barev, je jejich přítomnost na rozdíl od ostatních dekorativních materiálů často neznatelná.

Podobná situace nastává ohledně vaječných skořápek. Prvotním účelem jejich použití byla potřeba bílé barvy, ovšem mohou být chápány také jako materiál dekorační. Skořápky se musí nejprve očistit a upravit do požadovaného tvaru. Poté se vkládají na spodní nebo vrchní vrstvy laku, podle požadovaného efektu. Plochy zdobené skořápkami mohou být dále kolorovány nebo se barva skořápek mění ještě před vykládáním opalováním nad ohněm či barvením přírodními barvivy.⁹⁹ Aby byly vrstvy laku nanášeného na skořápky hladké a rovné, musí být mezery mezi jednotlivými částmi vyplněny lakem nebo tmelem. Doba schnutí se proto prodlužuje až na dva dny. Stejný postup se užívá při dekoraci perletí.

Vedle těchto tradičních materiálů využívaných k inkrustaci či intarzii lakových předmětů nebo obrazů lze použít téměř cokoli, např. sušené květiny, stébla trav, listy. Některé další materiály se před použitím musí upravit, např. skořápky kokosových ořechů se rozdrtí a lisují, aby byl jejich povrch hladký, mušle se řezou na malé podélné plátky atd.¹⁰⁰

Další metodou na pomezí dekorace a techniky je tvorba reliéfních a vyřezávaných obrazů.

⁹⁸Na vlhké vrstvě černého laku jsou stříbrným prachem naznačeny rysy obličejů. Tento krok se několikrát opakuje a průběžným broušením a kolorováním se docílí plastického vzhledu. Vytvořit obličej tímto postupem trvá přibližně tři dny. Výrazným rysem takto vytvořených partií byla absence obrysových linií.

⁹⁹Phạm Đức Cường: „*Kỹ thuật sơn mài*“, NXB Văn hóa - Thông tin, Hanoj, 2001, s. 170.

¹⁰⁰Kol. autorů: „Asijské kultury ve sbírkách Náprstkova muzea“, Národní muzeum, Praha, 1981, s. 102.

IX. Stručný přehled malířů a vývoje námětů lakových obrazů

Období let 1925 až 1945 bylo pod vedením dvou evropských umělců Victora Tardieua a Evariste Jonchereho. Umělci, kteří studovali v těchto letech, jsou považováni za první generaci vietnamských moderních malířů.¹⁰¹ Většina jejich mistrovských děl však pochází až do pozdějších, především z protifrancouzské války. Mezi nejvýznamnější malíře lakem tohoto období patří *Nguyễn Gia Trí*, *Nguyễn Sáng* (1923–1988), *Nguyễn Tư Nghiêm* (1922), *Tô Ngọc Vân*, *Trần Văn Cẩn*, *Dương Bích Liên* (1924–1988), *Nguyễn Đỗ Cung* (1912–1977), *Nguyễn Thị Kim* (1918), *Nguyễn Đức Ninh* (1914–1983), *Nguyễn Tiến Chung* (1914–1983), *Hoàng Tích Chù* (1912–2003), *Nguyễn Văn Tý* (1917–1992), *Nguyễn Khang*, *Nguyễn Sỹ Ngọc* (1918–1990), *Trần Đình Thọ* a další.

Za předchůdce moderních malířů lakem je považován *Lê Phổ*. Tento malíř vytvořil mezi lety 1929–1931 obraz spojený ze šesti desek s názvem „Krajina Tonkinu“ (*Phong cảnh Xứ Bắc*).¹⁰² Použil černý a červený lak, zlato a stříbro. Dílo vzniklo k příležitosti Pařížské koloniální výstavy v roce 1931. *Lê Phổ* byl prvním umělcem, který aplikoval tuto dekorativní metodu na malířství. Toto dílo však nemůžeme považovat za odloučení od staré dekorativní techniky. Používal řemeslný lak a kromě toho byla každá barva použita podle tradic jen pro určité motivy, např. černá pro hory, hnědá pro domy, červená pro rostliny, zlatá pro nebesa atd.¹⁰³ *Lê Phổ* se však roku 1937 usadil ve Francii a už neměl šanci dál pracovat s lakem. Obraz „Břeh rybníku“ (*Bờ ao*, 1932–1934, 80×120 cm, objevuje se také pod názvem „*Bụi tre bóng nước*“) od *Trần Quang Trâna* může být považován za jedno z prvních skutečných děl lakového malířství Vietnamu. Jelikož obrazy měly z počátku pouze dekorativní funkci, byly tematicky zaměřené na vyobrazení mladých dívek v tradičních šatech, scény z venkova, krajina s pagodou či chrámem atd.¹⁰⁴ Kritici se však tímto odbobím téměř nezabývali. Umělecká produkce nebyla příliš velká a jednalo se spíše o první pokusy vytvořit obraz. Podle množství článků v novinách a časopisech můžeme soudit, že teprve od druhé poloviny 50. let, kdy díla začala reflektovat témata války a reálného života, začalo umění laku pro badatele existovat.

Protože malíři používali převážně tradiční barvy, červenou, hnědou, zlatou a černou, nemůžeme říci, že by jejich díla realisticky vyjadřovala přírodu, ale snažili se o silné emoční působení. Přestože pro reprezentaci motivů byly používány barvy odlišné od reality, měl jejich výběr pevně zavedená pravidla.¹⁰⁵ Na začátku 50. let probíhaly na stránkách novin a časopisů časté diskuse o vyjadřovacím potenciálu laku. Motivy předválečných děl byly určitým způsobem idylické, pro

¹⁰¹ Pod jejich vedením na školu nastoupilo 149 studentů, z nichž 128 studia úspěšně dokončilo. První generace malířů samozřejmě zahrnuje malíře, kteří pracovali s různými materiály. Pokud bychom chtěli mluvit o první generaci malířů lakem, jednalo by se o období po objevení složení laku vhodného k malování, tedy 1932 až 1945.

¹⁰² Viz přílohu, obrázek č. 12. Existuje pouze černobílá fotografie.

¹⁰³ Quang Việt: „*Hội họa sơn mài Việt Nam-Vietnamese lacquer painting*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2006, s. 170.

¹⁰⁴ Viz přílohu, obrázky č. 13, 14 a 15.

¹⁰⁵ Nguyễn Văn Chung: „*Nghệ thuật hội họa sơn mài*“, Văn hoá nghệ thuật, 10/1980, s. 54.

potěšení, nepodobaly se realitě. V časopise „Vũle Indočiny“ (Volonte Indochinoise) francouzští kritici psali: „Řemeslná technika *son ta* se nemůže přenést do malířství, protože nemá dostatek barev pro realistické vyjádření.“ Toto odmítnutí laku jako malířského média ze strany francouzských kolonizátorů sice nebylo příjemné, ale vietnamští umělci přesto dál věřili v jeho potenciál. Nesnažili se o vytvoření kopie reality na plátně, sami si uvědomovali, že barvy laku jsou omezené. Přesto i nerealistická barevnost působí harmonicky. V tomto přístupu bychom mohli najít hlavní rozdíl oproti evropskému umění, které ve své většině usiluje o přesné vyjádření tvaru, o imitaci skutečnosti. V malířství laku však hodnotíme spíše než tvary působení barev a pocity, které v nás vyvolávají.

Ovšem protichůdné názory na lakové malířství nebyly jen záležitostí boje mezi francouzskými a vietnamskými umělci, badateli a kritiky. Ani vietnamští umělci nebyli jednotní. Malíři *Tô Ngọc Vân* a *Nguyễn Đỗ Cung* si vyměňovali své protichůdné názory na umění laku prostřednictvím časopisu „Literatura a umění“ (*Văn nghệ*). *Tô Ngọc Vân* psal o obrazech velice pochvalně: „...Lakové obrazy mohou být, podle mého názoru, považovány za další krok vývoje světového malířství.“¹⁰⁶ Naopak *Nguyễn Đỗ Cung* nemilosrdně brojil proti umění laku. Podobně jako Francouzi pochyboval o jeho vyjadřovacích schopnostech: „Je umění laku schopno vyjádřit současnou realitu? Rozhodně říkám, že není. V dávných dobách by možná jeho vyjadřovací schopnost postačovala, protože život byl jen něco nejasného, jako představy. Nyní je však mnohotvárný, ale potenciál laku je stále stejně chudý....“ Ovšem jen několik let poté, když vzniklo mnoho slavných lakových obrazů s válečnou tematikou, změnil *Nguyễn Đỗ Cung* názor: „...Černá, červená, zlatá, jiné barvy neexistují, a přesto nám malíři ukázali ve svých dílech život, který je podobný realitě... To, co je ve skutečnosti hrubé a drsné, je naznačeno kousky vaječných skořápek, jemnost přírody je naopak naznačena jemným červeným a černým pozadím.“¹⁰⁷

Přestože v době po skončení války proti Francii vzniklo několik slavných děl, která reflektovala předchozí období tak dovedným způsobem, že většina badatelů svůj názor změnila, přetrvávala potřeba vracet se k otázce potenciálu laku až do 80. let, což dokládá několik článků z této doby. *Lê Kim Mỹ* ve svém článku uvádí: „Podle některých badatelů i umělců je barevná paleta laků chudá a proto malíři nejsou schopni realistického vyjádření motivu. Podle mě je tento názor jednostranný, protože vychází z touhy přesně kopírovat přírodu. Ta má však ve skutečnosti tolik barev, že není možné ji přesně vystihnout žádným materiálem. Klíčem k úspěchu je použití barev, které navozují stejné pocity, jaké v nás vyvolává zobrazovaná krajina nebo předmět. To dává malířům možnost zobrazení v jistém smyslu realistického a zároveň jednoduchého a výstižného.“¹⁰⁸ Na některých dílech je špatně zobrazená perspektiva a prostorové vztahy, např. na „Sověty Nghe Tinh“ (*Xô*

¹⁰⁶ Thái Bá Vân: „*Các bậc thầy hội họa Việt Nam (Masters of vietnamese painting) – Tô Ngọc Vân, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái*“, NXB Mỹ Thuật, Hanoj 1994, s. 13.

¹⁰⁷ Phạm Thế Hùng: „*Chủ thể sáng tạo cái đẹp trong nghệ thuật tạo hình*“, Bộ giáo dục và đào tạo, Đại học quốc gia Hanoj, 1996, s. 106.

¹⁰⁸ Lê Kim Mỹ: „*Về khả năng diễn tả của sơn mài Việt Nam*“, Nghiên cứu nghệ thuật, 1/1973, s. 67.

viết Nghệ Tĩnh) nebo „Zavlažování polí“ (*Tát nước đồng chiêm*).¹⁰⁹ Prostorové vztahy jsou vyjádřeny kompozicí a autor není nucen dodržovat pravidla perspektivy. Existuje mnoho metod zobrazení tvarů na lakových obrazech. Někteří malíři naznačují objemy liniemi, jiní spíše světlem nebo barevnými odstíny.¹¹⁰

Roku 1945 se mladí umělci zapojili do bojů proti francouzské agresi. Někteří vzali do rukou zbraně, jiní kreslili propagandistické obrazy a letáky. Nové estetické koncepce přispěly ke změně pohledu na krásu v porovnání s předchozím obdobím. Vyhledávané a obdivované byly obrazy s válečnou tematikou, naopak díla se ženami vedle jemných květin pro diváka už neměly takový obsah jako předtím.

Válečné podmínky bránily rozvoji tvorby, především nevznikala rozměrově velká díla. Většina malířů se zaměřovala na nákresy a skici, které později sloužily jako předlohy pro větší díla. Přesto vzniklo také několik menších obrázků malovaných lakem, např. „Voják a nádeník odpočívají na kopci“ (*Bộ đội và dân công nghỉ chân trên đồi*, 1953) od *Tô Ngọc Vana* atd.¹¹¹ Mnoho dalších umělců malovalo scény z vojenských pochodů a přesunů jednotek. Tímto tématem se proslavil především *Phan Kế An* (1923) ve svém díle „Vzpomínka na jeden večer na severozápadě“ (*Nhớ một chiều Tây Bắc*, 1955)¹¹², kde prostě oblečení vojáci překonávají vysokou horu. Kontrast malé skupinky lidí a ohromného prostoru působí otevřeným a fascinujícím dojmem. Mezi další nejvýznamnější ukázky tvorby období protifrancouzské války a těsně po ní patří válečné a ideologické obrazy „Rebelové“ (*Giặc đi*) od *Tô Ngọc Vana* a „Odpočinek od války uprostřed polí“ (*Vệ quốc quân nghỉ giữa đồng*) od *Nguyễn Tư Nghiêm*. Velice typickým dílem tohoto období je „Miska“ (*Cái bát*) od *Sỹ Ngọa*, protože hlavním tématem jsou zde vztahy mezi vojáky a civilisty.¹¹³ Jedná se také o první dílo, kde byla použita čelní perspektiva.¹¹⁴ Pro vietnamské lakové obrazy je typické, že se téměř v každém díle setkáváme s tematikou přírody, ať už je použita jako hlavní motiv, nebo jako pozadí scény. Někteří talentovaní malíři první generace, např. *Huỳnh Văn Thuận* (1921), *Như Huân* (1922–2005) atd., se věnovali převážně tvorbě vyřezávaných lakových obrazů.¹¹⁵ Vznikaly také reliéfní obrazy, nejznámějším je „Štěstí“ (*Hạnh phúc*, 1940) od *Phạm Gia Giànga* (1919–2003).¹¹⁶

Roku 1954 získala země nezávislost. V této klidnější atmosféře se mnoho umělců vrátilo k laku. Náměty se podřizovaly především požadavkům Komunistické strany, např. „Úsvit na farmě“

¹⁰⁹ Viz přílohu, obrázek č. 16.

¹¹⁰ *Sỹ Ngọc*: „*Tranh sơn mài „Tát nước đồng chiêm“ của Trần Văn Cẩn*“, *Văn nghệ*, 40(673)/1976, s. 13.

¹¹¹ *Nguyễn Quân*: „*Hình ảnh người chiến sĩ vũ trang trong tranh sơn mài*“, *Văn nghệ quân đội*, 1/78, s. 124. Viz přílohu, obrázek č. 17.

¹¹² Za toto dílo získal první cenu na Národní výstavě výtvarných umění v roce 1955, dnes je v Muzeu výtvarných umění Vietnamu. Viz přílohu, obrázek č. 18.

¹¹³ Viz přílohu, obrázek č. 19.

¹¹⁴ *Quang Việt*: „*Từ điển họa sĩ Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoi 2007, s. 170. (pozn. Tato inspirace byla přejata z evropské olejomalby, kde se jí proslavili především Gauguin a Picasso.).

¹¹⁵ Viz přílohu, obrázek č. 20.

¹¹⁶ Viz přílohu, obrázek č. 21.

(*Bình minh trên nông trang*, 1958) od *Nguyễn Đức Nùnga*.¹¹⁷ Také válka a boje za sjednocení země byly jedním z nejaktuálnějších témat, např. „Ochraňujme mír“ (*Giữ lấy hoa bình*, 1960) od *Lê Quốc Lộc*a (1918–1987), „Srdce a zbraně“ (*Trái tim và nòng súng*, 1962) od *Huỳnh Văn Gấm*a (1922–1987), „Partyzáni“ (*Du kích*) od *Nguyễn Tư Nghiêma* atd.¹¹⁸ Vedle toho se malíři často vraceli ke krajinomalbě, malovali místa severního Vietnamu proslulá svou krásou, např. „Záliv Ha Long“ (*Hạ Long*, roku 1955 namaloval obraz s tímto názvem *Nguyễn Văn Bình* (1917) a roku 1960 *Bùi Trang Chuóc* (1915–1992)) atd.¹¹⁹ Po zkušenostech z války se umělci zaměřili na sociální a válečná témata, jejich umění bylo převážně realistické a navazovalo na tvorbu ostatních socialistických zemí. V roce 1957 spolupracovalo šest malířů – *Nguyễn Văn Tý* (1917–1992), *Phạm Văn Đôn* (1917–2000), *Nguyễn Đức Nùng*, *Trần Đình Thọ*, *Huỳnh Văn Thuận* a *Sỹ Ngọc* – na díle „Sověty Nghe Tinh“ (*Xô viết Nghệ Tĩnh*) zobrazujícím scénu z povstání rebelů v provinciích *Nghệ An* a *Hà Tĩnh* v roce 1930.¹²⁰ Tento obraz je založený na návrhu *Nguyễn Đức Nunga*. Jelikož většina malířů v této době malovala výjevy z války, které se udály po Srpnové revoluci roku 1945, nebo historické mezníky Komunistické strany, můžeme ho chápat jako jedinečný. Vytvořili kompozici, která zobrazuje scénu jednoho z největších protifrancouzských povstání. Rozvášněné davy lidí se ze všech stran hrnou na francouzské vojáky. Za vietnamský lid bojují všichni, od zemědělců a dělníků po vojáky, bohatí i chudí, ženy i děti.¹²¹

Do roku 1965, než Američané bombardovali severní Vietnam, zažívalo umění laku obrovský rozvoj. V 70. letech proběhla dvě valná shromáždění Komunistické strany Vietnamu. Zde se vedle diskusí o postupu proti Američanům a o dosažení nezávislosti hovořilo také o výstavbě společenské doktríny. Strana stanovila politiku tří revolucí: revoluce v produkci, revoluce ve vědě a technologiích a revoluce kulturně-ideologická. Do plánů vědecko-technologické revoluce spadl i vývoj umění laku, který byl sjednocen pod „realistický směr“.¹²² Do uměleckého dění se začal aktivně zapojovat stát. Umělci byli často posíláni do továren, státních farem, družstev, lesů i na moře, aby poznali svět a podle svých zkušeností tvořili. Dostávali měsíční platy a materiál potřebný k tvorbě. Proto v tomto období mnozí umělci tvořili série obrazů na určitá témata. Během protiamerické války se však také objevují válečné obrazy, např. „Nový den začíná“ (*Một ngày mới lại bắt đầu*, 1965) od *Sỹ Ngọc*a atd.¹²³ Díla ovšem stále nesla styl válečných obrazů dob protifrancouzské války. Pochody byly i nadále nejoblíbenějším motivem, např. „Noční pochod“ (*Hành quân đêm*, 1974) od *Trần Đình Thọ*a.¹²⁴ V porovnání s dřívějšími obrazy vojáků bojujících proti Francouzům jsou nyní vojáci nejasní a nevýrazní.¹²⁵ V 80. letech začalo vznikat mnoho děl, která měla na první pohled radostné motivy, ale

¹¹⁷ Viz přílohu, obrázek č. 22.

¹¹⁸ Viz přílohu, obrázky č. 23 a 24.

¹¹⁹ Viz přílohu, obrázek č. 25.

¹²⁰ Viz přílohu, obrázek č. 26.

¹²¹ *Sỹ Ngọc*: „*Tranh sơn mài „Xô viết nghệ tĩnh“*“, *Văn nghệ*, 49(682)/1976, s. 13.

¹²² Kol. autorů: „*Kỷ yếu hội thảo sơn ta và nghệ sơn truyền thống Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj 2002, s. 19.

¹²³ Viz přílohu, obrázek č. 27.

¹²⁴ Viz přílohu, obrázek č. 28.

¹²⁵ *Nguyễn Quân*: „*Hình ảnh người chiến sĩ vũ trang trong tranh sơn mài*“, *Văn nghệ quân đội*, 1/78, s. 127.

ve skutečnosti byl jejich obsah ironický, např. „Děti si vesele hrají“ (*Trẻ em vui chơi*, 1972) od *Nguyễn Tư Nghiêm*¹²⁶ zobrazuje skupinku dětí různého věku, některé si hrají s hračkami, jiné si kreslí. Když se však pozorně zaměříme na obsah jejich kreseb, zjistíme, že se jedná o zbraně a výjevy z války. Klíčem k porozumění obsahu je malý chlapec uprostřed obrazu, který drží nad hlavou žlutou hvězdu. Ostatní děti se tak symbolicky sdružují kolem jejich vlajky.¹²⁷ Mezi nejvýznamnější umělce druhé generace, jejichž díla vznikala v době války proti Američanům a po ní, patřili *Nguyễn Thụy* (1930), *Quang Thọ* (1929–2002), *Huy Oánh* (1937), *Trọng Cát* (1929), *Đinh Trọng Khang* (1935), *Đỗ Hữu Huê* (1935), *Phạm Công Thành* (1932), a další. O lakové obrazy, které vznikaly v době války proti Američanům, se badatelé však příliš nezajímají. V naprosté většině materiálů jsou do hloubky rozebírána díla z doby protifrancouzské války, jelikož v této době umění laku poprvé velkolepě předvedlo svůj potenciál. Poznatky o autorech a obrazech doby následující jsou zpravidla jen povrchně shrnuty pár větami v posledním odstavci textů.

Mladí malíři používají lak víc než kdykoliv předtím, možná také kvůli úpadku malby na hedvábí a dřevotisků. Se zvyšující se oblibou lakových obrazů na zahraničních trzích postupně někteří umělci opustili revoluční a lokální společenská témata.¹²⁸ Některé populární motivy bylo snazší nakreslit a většinou se hned objevil zájemce. Umělci se řídili hlavně požadavky trhu a zákazníků a snižovala se kvalita děl. Postupně také opouštěli používání tradičních barev a způsobů dekorace a začali malovat lakovými barvami z Japonska, které sice nabízely širokou škálu odstínů, ovšem za cenu nižší kvality.¹²⁹ Odborná i laická veřejnost postupně přestala díla uznávat, odsuzovali umělce za to, že se nechali ovládnout touhou po penězích a už se nesnaží o další rozvoj. Velkovýroba řemeslných výrobků v 90. letech také nebyla na vysoké úrovni, lak se často loupal již při předání zákazníkovi. Tradiční principy tvorby postupně upadaly v zapomnění. Kvůli nedostatku pravého zlata a stříbra se začaly používat náhrady, které však byly nižší kvality a snižovaly hodnotu díla. Mezi umělce této nejmladší generace, kteří se nenechali těmito trendy ovlivnit, patří (*Nguyễn Thành Chương* (1948), *Đỗ Thị Ninh* (1947), *Cà Lê Thắng* (1949), *Lê Trí Dũng* (1949), *Đào Minh Tri* (1950), *Nguyễn Xuân Việt* (1951), *Đặng Xuân Hòa* (1959) atd.¹³⁰

Koncem 90. let se objevuje nová vlna. Umělci začínají tvořit obrazy abstraktní, jimiž vyjadřují své pocity a manifestují své myšlenky.¹³¹ Abstraktní malba je ve Vietnamu několik posledních let často diskutovaným tématem. Starší umělci tuto vášeň mladých zcela zavrhnou a ti jsou naopak přesvědčení, že jediné abstrakce je schopná uspokojit jejich nové myšlenkové potřeby a koncepce.

¹²⁶ Viz přílohu, obrázek č. 29.

¹²⁷ Quang Việt: „*Từ điển họa sĩ Việt Nam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoi 2007, s. 167.

¹²⁸ Natalia Kraevskaia: „Vietnamese modern art: change, stagnation, potential, strategy“. Dostupný z [www: <http://www.vietnamartist.com/Articles/Articles18.aspx>](http://www.vietnamartist.com/Articles/Articles18.aspx).

¹²⁹ Sỹ Ngọc: „*Về bước phát triển của tranh sơn mài*“, Mỹ thuật, 2(13) 1983, s. 28.

¹³⁰ Lê Quốc Lộc: „*Một số ý kiến nghệ thuật sơn mài Việt Nam*“, Văn nghệ, 9/1975(II), s. 13.

¹³¹ Dokonce i nejslavnější vietnamský malíř lakových obrazů *Nguyễn Gia Trí* se ve svém posledním tvůrčím období od 70. let věnoval abstraktním obrazům. Viz přílohu, obrázek č. 30.

Jelikož dokonce ani abstraktní díla nejuznávanějšího malíře lakem *Nguyễn Gia Trí*ho téměř nejsou reprodukována ani diskutována, můžeme soudit, že vietnamští badatelé, kritici a historikové umění skutečně tento směr neuznávají.

IX a. Výstavy

Veřejnost měla poprvé možnost setkat se s díly moderních vietnamských umělců na výstavě pořádané roku 1928, jejíž odezva byla jak ve Vietnamu, tak ve Francii velice kladná. Na lakové obrazy si však musí ještě pár let počkat. Na první výstavě Annamské společnosti pro podporu umění a průmyslu (SADEAI), která se konala v Hanoji roku 1935, byl mezi dvěma stovkami děl pouze jediný lakový obraz – od *Lê Phỏ*á.

Vietnamské umění laku se poprvé objevilo v cizině na soutěžním veletrhu v Paříži v roce 1937. Byla zde předvedena především díla mistra *Thàn*he, který zde osobně před zraky publika předváděl techniku malování lakem.¹³²

V Hanoji proběhly v letech 1939 a 1944 výstavy lakových obrazů, a proto se v této době objevuje v současném tisku mnoho komentářů na téma vietnamského malířství. Na výstavě pořádané u příležitosti výročí Srpnové revoluce v roce 1946 veřejnost uvítala lakové obrazy s náměty z běžného života, např. „Nová rýže“ (*Lúa mới*) od *Trần Đình Thọ*a. První cenu zde získal *Tạ Tỵ* (1921–2004) s dílem „Noční oslava s barevnými lampiony“ (*Đêm hoa đăng*). Zásadní událostí této výstavy bylo předvedení prvního *Tô Ngọc Vân*ova lakového obrazu s motivem mladé dívky, která leží sama ve tmě.¹³³

Klíčová byla porážka a odchod Francouzů z Vietnamu v roce 1954. Na první poválečné národní umělecké výstavě bylo kvůli válečným potížím a těžkým podmínkám vystaveno z celkového počtu 594 děl pouze 6 lakových obrazů. Na další výstavě, která se konala hned následující rok, bylo z celkových 239 vystavených obrazů již 26 malovaných lakem. Jejich podíl se rok od roku zvyšoval. V letech 1957, 1960, 1962 byly pořádány další národní výstavy, kde byla vystavena díla považovaná většinou badatelů za vrchol realistické lakové malířské tvorby.¹³⁴

Na mezinárodní výstavě umění dvanácti socialistických zemí a východní Evropy v roce 1959 byly vietnamské lakové obrazy veřejností i ostatními malíři obdivovány a vychvalovány. Pokud na výstavě v Paříži roku 1931 proslavil vietnamské moderní umění *Nguyễn Phan Cảnh* (1892–1984) svými malbami na hedvábí, pak na výstavě v Moskvě roku 1959 se Vietnam proslavil právě lakovými obrazy, které zaznamenaly obrovskou odezvu v sovětském i světovém tisku.¹³⁵

¹³² Lê Quốc Lộc: „*Gặp gỡ nghệ nhân sơn mài cao tuổi Đình Văn Thành*“, Văn nghệ, 9/1975(I), s. 13.

¹³³ Văn Bình: „*Sơn mài*“, Văn hoá nghệ thuật, 8/1972, s. 49.

¹³⁴ Quang Việt: „*Hội họa sơn mài Việt Nam-Vietnamese lacquer painting*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2006, s. 181.

¹³⁵ Umělečtí kritikové, spisovatelé a básníci psali o těchto dílech: „...Obrazy dosáhly vysoké úrovně co do jemnosti, delikátnosti, způsobu použití barev, a proto vyvolávají u diváků silné emoce...“

...“Je potřeba do obrazů proniknout a lidé se cítí okouzlení jejich typickou harmonií, zvláštností a přitažlivostí barev.“ Boris Polevoy.

Po výstavách v Mongolsku, Číně a Koreji v roce 1962 a v Bulharsku, Albánii, východním Německu a v Jugoslávii roku 1973¹³⁶ vešly lakové obrazy Vietnamu ve známost po celém světě.

IX b. Obchod a export

Pozornost Evropanů přitahovaly především čínské, japonské a vietnamské výrobky inkrustované perletí. Na evropském trhu byly často k vidění umělecké předměty označené „Chinese lacquer“, „Japanese lacquer“ a „Indian lacquer“. Většinou se však jednalo o napodobeniny orientálních výrobků, které pocházely z evropských dílen. Ve Francii se o popularizaci řemesla laku zasloužil především Jean Dunand (1877–1942, *Giăng Duy Năng*), který založil dílnu, kde zaměstnal japonské a vietnamské řemeslníky. Ti vyráběli lakové malby a zástěny podle vzorů a modelů navržených francouzskými malíři. Tyto předměty byly stylizované do orientálního dekorativního stylu. Jejich největší realizací byla výzdoba společenské místnosti na parníku „Normandie“ (*Nóc mǎng đĩ*) za použití tradičních metod lakování.¹³⁷ Sám Jean Dunand se aktivně podílel na rozvoji lakového umění. Všude na evropském trhu byly k vidění předměty signované jeho jménem. Stojí za zmínku, že to byl právě Jean Dunand, kdo použil techniku aplikace vaječných skořápek na zástěny, k čemuž ho inspirovala technika inkrustace perletí.¹³⁸ Později napsal práci o vietnamském řemesle laku a zveřejnil ji v několika číslech „Časopisu věda“ (*Khoa học tạp chí*). Francouzi žijící v Indočíně si uvědomili, že lakované předměty jsou dobrým obchodním artiklem. Proto nechali rozšiřovat plantáže, kde se ve velkém začala pěstovat škumpa lakodárná. Obchod byl tak čilý, že období od počátku 20. století můžeme chápat jako druhý zlatý věk řemesla laku. Obrovská produkce však dílům značně ubírala na kvalitě.

Do Srpnové revoluce obchodníci z Francie, Japonska a Hongkongu vyváželi z Vietnamu velké množství laku, např. v roce 1935 bylo exportováno přes 16 000 t. Ovšem z vývozu surového materiálu byl nižší profit, proto se vietnamští výrobci a obchodníci snažili o výrobu lakových předmětů jako obchodních komodit.¹³⁹

Kolébka podnikatelské činnosti ležela na jihu Vietnamu, v oblasti *Gia Định*, kde již před třemi sty lety vzniklo centrum řemeslné výroby celé této oblasti. Jižní Vietnam je díky své poloze spojovacím mostem mezi Vietnamem a zbytkem jihovýchodní Asie. Před i po ukončení války proti Američanům a sjednocení země v roce 1975 zůstala tato pozice jihu nezměněná. Největší část výrobků a obrazů se vyvážela do Francie, USA, Německa a Singapuru.

...“Obrazy mají zvláštní světlé barvy, které nemůžeme najít v žádném jiném uměleckém materiálu. Lak má vskutku hypnotickou sílu.“

¹³⁶ Podle *Lê Quốc Lộc*a („*Một số ý kiến nghệ thuật sơn mài Việt Nam*“, *Văn nghệ*, 9/1975(II) a „*Gặp gỡ nghệ nhân sơn mài cao tuổi Đình Văn Thành*“, *Văn nghệ*, 9/1975(I), s. 12) proběhly tyto výstavy v roce 1963 a 1974.

¹³⁷ Kol. autorů: „*Tranh sơn mài Việt Nam – Les laques du Vietnam*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 1994, s. 5.

¹³⁸ Quang Việt: „*Hội họa sơn mài Việt Nam-Vietnamese lacquer painting*“, NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2006, s. 166.

¹³⁹ Nguyễn Quang Vinh, Nghiêm Đa Văn: „*Truyện các ngành nghề*“, NXB Lao Động, Hanoj, 1977, s. 130.

Řemeslo i umění laku prožilo období úspěšná i méně úspěšná. Podle předmětů nalezených v hrobkách se počátek řemesla laku ve Vietnamu datuje do 4. až 5. století př. n. l. Těchto předmětů je však málo, jsou tvaroslovně chudé a způsob jejich výroby ještě není kvalitní. Z doby od přelomu letopočtu do 10. století dosud nebyly objeveny žádné lakové předměty. Nejstarší předměty po nálezech v hrobkách tak pochází až z doby dynastií *Lý* a *Trần* (1010–1225, 1225–1400). Používaly se tři základní barvy: červená, černá a hnědá. Později se vedle pouhého lakování začínají díla dekorovat přírodními materiály, především vaječnými skořápkami, perletí, zlatem a stříbrem. Lakové předměty mají především náboženskou, praktickou, estetickou a obchodní funkci.

Lak, původně krycí a dekorativní řemeslný materiál, se ve 20. století změnil v médium moderní umělecké tvorby. Od založení Vysoké školy výtvarných umění Indočíny v roce 1925 se datuje zrození moderního vietnamského umění. Studenti i profesori experimentovali s technikami vrstvení laku, broušení a leštění. Jejich úsilí dalo vzniknout nové technice malby obrazů, mnoha barevným odstínům a dekoraci dalšími přírodními materiály. Leštění je klíčovým bodem celého postupu, protože zajišťuje hladký povrch a dává vyniknout zářivosti laku a jasů barev. Vietnamští malíři se inspirovali evropským způsobem zobrazování, poznatky o vyjádření světla, o prostorových a kompozičních vztazích a míchání barev, které používali pro vyjádření tradičních námětů, typických vietnamských krajin a scén ze života. Přestože na lakových obrazech došlo k propojení evropských a asijských prvků, zůstalo lakové malířství jedním z nejreprezentativnějších autochtonních odvětví vietnamského malířství. Tradiční lakové výrobky vznikaly v řemeslných vesnicích a dalších centrech výroby. Odtud se technika jejich výroby dostala na akademickou půdu, kde se jí zabývalo mnoho mistrů, kteří zde vyučovali v praktických kurzech. Existují tak vedle sebe jak obrazy umělecké, malované nejrůznějšími technikami vystudovanými malíři, tak obrazy řemeslné, sériově vyráběné. Malba lakem je čistě vietnamským výtvozem s mnoha specifiky, které nenabízí žádné jiné umělecké materiály.

Moderní umění ve Vietnamu je čím dál tím sofistikovanější, o umění se diskutuje, otevírají se galerie. V některých evropských zemích a ve Spojených státech se pořádají výstavy zaměřené na vietnamské lakové obrazy, které se tak dostávají do povědomí odborníků a sběratelů umění z celého světa. Laková díla mají tedy nejen hodnotu uměleckou, ale také ekonomickou. Obrazy i lakové předměty se staly výhodným obchodním artiklem. Ovšem už na konci 90. let začalo umění stagnovat a to především kvůli absenci lokálního trhu s uměním. Obrazy vietnamských malířů kupovali především cizinci, kteří měli často zájem o reprodukce slavných děl. Poslední dekáda eskalovala vývoj lakového umění, jehož skutečná kvalita a hodnota je však mnohdy sporná. Jelikož turisté ve velkém nakupují lakované předměty jako suvenýry, vzniklo mnoho nových dílen, jejichž produkce sytí trh. Vytváří se imitace starých soch, které jsou cenově dostupné a lidé si je kupují jako dekoraci nebo předměty uctívání. Při lakování těchto předmětů se používají techniky, které se snaží napodobit stáří předmětu, proto se účelně tvoří praskliny, oloupaný lak, matné barvy atd. Některá díla jsou na první pohled

k nerozeznání od skutečných starožitností. Vedle toho je však trh zaplaven lakovanými předměty jako misky, vázy, šperkovnice, alba na fotografie, jejichž kvalita je nízká. Těžko si představit, že by tyto předměty přežily tisíciletí tak, jako předměty objevené v hrobce ve *Viêt Khê* a dalších, přestože materiálem většinou zůstává přírodní lak.

Zatímco světové moderní umění směřovalo k vytlačení konvenčních estetických principů a k manifestaci umění jako prostředku odhalení osobnosti umělce, vietnamské moderní umění zůstávalo konvenční. Díla vietnamských malířů postrádala filosofický a metaforický obsah. Oproti umělcům 50. až 70. let nebyli tak vzdělaní a nebyli schopni přesáhnout své limity a zapojit se do světového uměleckého hnutí. Galerie jsou převážně soukromé a nefungují jako místa setkávání s uměním, jsou zaměřené pouze na prodej. Dříve se snažily sdružovat určité umělce a prodávat jejich díla. Ovšem umělci se nechtěli nechat svazovat příslušností k jedné galerii a nabízeli svá díla na různých místech, ale tento přístup vedl ke ztrátě oboustranné důvěry. Galerie také často nechtějí riskovat prodej děl neznámých umělců, ale čekají, až si umělec získá pozornost veřejnosti a teprve poté se uvolí jeho obrazy prodávat. Místní umělecké prostředí se tak stalo spíše demotivujícím.

XI. Bibliografie

- 1) Černá, Z.: „Tradiční umělecká řemesla Vietnamu – březen 1982 v Náprstkově muzeu v Praze“, katalog k výstavě
- 2) Huard, P., Durand, M.: „Viet-Nam, Civilization and Culture“, EFEO, Hanoj, 1998
- 3) Kol. autorů: „Dictionary of art“, vol. 32, Grove, New York, 1996
- 4) Kol. autorů: „Arts and handicrafts of Vietnam“, Thế Giới, Hanoj, 1992
- 5) Kol. autorů: „Asijské kultury ve sbírkách Náprstkova muzea“, Národní muzeum, Praha, 1981
- 6) Kol. autorů: „*Kỹ yếu hội thảo sơn ta và nghệ sơn truyền thống Việt Nam*“ [Příspěvky k sympoziu na téma tradičního řemesla laku Vietnamu], NXB Mỹ thuật, Hanoj 2002
- 7) Kol. autorů: „*Những hiện vật tàng trữ tại Viện bảo tàng Lịch sử Việt Nam về ngôi mộ cổ Việt Khê*“ [Nálezy z hrobky Viet Khe uložené v Muzeu historie Vietnamu], Viện bảo tàng lịch sử Việt Nam, Hanoj 1965
- 8) Kol. autorů: „*Tranh sơn mài Việt Nam – Les laques du Vietnam*“ [Vietnamské lakové obrazy], NXB Mỹ thuật, Hanoj, 1994
- 9) Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội*“ [Vysoká škola výtvarných umění v Hanoji], NXB Mỹ thuật, Hanoj 1999
- 10) Kol. autorů: „*Trường đại học Mỹ thuật Hà Nội 1925–2005*“ [Vysoká škola výtvarných umění v Hanoji 1925–2005], NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2005
- 11) Lê Huyền: „*Nghệ sơn cổ truyền Việt Nam*“ [Starodávne řemeslo laku Vietnamu], TDH MT công nghiệp NXB MT, Hanoj 1995
- 12) Nguyễn Đăng Quang, Lê Huyền: „*Sơn mài Việt Nam*“ [Vietnamské umění laku], NXB trẻ, Hanoj, 1995
- 13) Nguyễn Quân: „*Nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại*“ [Současné výtvarné umění Vietnamu], NXB Văn hoá, Hanoj, 1982
- 14) Nguyễn Quang Vinh, Nghiêm Đa Văn: „*Truyện các ngành nghề*“ [Příběh řemesel], NXB Lao Động, Hanoj, 1977
- 15) **Phạm Đức Cường:** „*Kỹ thuật sơn mài*“ [Techniky umění laku], NXB Văn hóa - Thông tin, Hanoj, 2001
- 16) **Phạm Hoàng Hải:** „Art of lacquer : a visitor's guide“, Hanoj 2007
- 17) Phạm Thế Hùng: „*Chủ thể sáng tạo cái đẹp trong nghệ thuật tạo hình*“ [Předmět vytváření krásy ve výtvarném umění], Bộ giáo dục và đào tạo, Đại học quốc gia Hanoj, 1996
- 18) Quang Việt: „*Hội họa sơn mài Việt Nam-Vietnamese lacquer painting*“ [Vietnamské lakové malířství], NXB Mỹ thuật, Hanoj, 2006
- 19) Quang Việt: „*Từ điển họa sĩ Việt Nam*“ [Slovník vietnamských malířů], NXB Mỹ thuật, Hanoj 2007

- 20) Thái Bá Vân: „*Các bậc thầy hội họa Việt Nam (Masters of vietnamese painting) – Tô Ngọc Vân, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Sáng, Bùi Xuân Phái*“ [Mistři vietnamského malířství – To Ngoc Van, Nguyen Gia Tri, Nguyen Sang, Bui Xuan Phai], NXB Mỹ Thuật, Hanoj 1994
- 21) Vương Văn Búi: „*Di sản thủ công mỹ nghệ Việt Nam*“ [Dědictví vietnamského řemesla], NXB thanh niên, Hanoj 2000

Články z časopisů

- 22) Dương Hương Minh: „*Màu nóng trong sơn mài Việt Nam*“ [Teplé barvy ve vietnamském umění laku], Văn hoá nghệ thuật, 1/1981, s. 46-47
- 23) Lê Kim Mỹ: „*Về khả năng diễn tả của sơn mài Việt Nam*“ [O vyjadřovacích schopnostech vietnamského umění laku], Nghiên cứu nghệ thuật, 1/1973, s. 64-70
- 24) Lê Quốc Lộc: „*Gặp gỡ nghệ nhân sơn mài cao tuổi Đinh Văn Thành*“ [Setkání se starým řemeslníkem Dinh Van Thanh], Văn nghệ, 9/1975(I), s. 12-13
- 25) Lê Quốc Lộc: „*Một số ý kiến nghệ thuật sơn mài Việt Nam*“ [Několik názorů na vietnamské umění laku], Văn nghệ, 9/1975(II), s. 12-13
- 26) Nguyễn Quân: „*Hình ảnh người chiến sĩ vũ trang trong tranh sơn mài*“ [Postava ozbrojeného vojáka na lakových obrazech], Văn nghệ quân đội, 1/78, s. 121-128
- 27) Nguyễn Văn Chung: „*Nghệ thuật hội họa sơn mài*“ [Umění lakového malířství], Văn hoá nghệ thuật, 10/1980, s. 53-54
- 28) Nguyễn Vinh Phúc: „*Chất liệu sơn ta và giá trị của nó trong hội họa*“ [Hodnota tradičního laku pro malířství], Nghiên cứu nghệ thuật, 1/1973, s. 56-63
- 29) Sỹ Ngọc: „*Mùng năm nghệ sĩ tạo hình lão thành được tặng thưởng huân chương lao động – Hoàng Tích Chù, Phạm Gia Giang, Lương Xuân Nhị*“ [Pocta umělců první generace oceněným řádem práce– Hoang Tich Chu, Pham Gia Giang, Luong Xuan Nhi], Mỹ thuật, 2(13) 1983, s. 20-24
- 30) Sỹ Ngọc: „*Tranh sơn mài „Xô viết nghệ tỉnh*“ [Lakový obraz “Sověty Nghe Tinh”], Văn nghệ, 49(682)/1976, s. 13
- 31) Sỹ Ngọc: „*Tranh sơn mài „Tát nước đồng chiêm” của Trần Văn Cẩn*“ [Lakový obraz “Zavlažování poli”], Văn nghệ, 40(673)/1976, s. 13
- 32) Sỹ Ngọc: „*Về bước phát triển của tranh sơn mài*“ [O rozvoji lakových obrazů], Mỹ thuật, 2(13) 1983, s. 27-28
- 33) Văn Bình: „*Sơn mài*“ [Umění laku], Văn hoá nghệ thuật, 8/1972, s. 48-50
- 34) Vietnamese studies: Handicrafts, 62

Internet

- 35) <http://www.ming-gallery.com/index.php?pgid=94#>
- 36) <http://www.thavibu.com/articles/ATC17.htm>

37) <http://www.tudoart.com/VNarticle5.aspx>

38) <http://www.buihanhphuong.com/tulieu/mythuatdongduong/enter.html>

39) <http://www.vietnamartist.com/Articles/Articles18.aspx>